ADOLFO VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VOL. XI PARTE II

L'ARCHITETTURA DEL CINQUECENTO

OEPLI EDITORE MILANO

A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

XI.

ARCHITETTURA DEL CINQUECENTO

PARTE II.

CON 904 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1939-XVII

INDICE

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine di testo.

INDICE DEGLI ARTISTI

ARCHITETTURA
DEL CINQUECENTO

VOLUME XI - PARTE II

I.

MICHELANGELO

Michelangelo porta nell'architettura l'ideale di massa in movimento, come espressione di energia eroica. Dove è statica della coordinazione bramantesca, succede movimento; la coordinazione si trasforma in una più stretta unità, in subordinazione all'unità. Gli elementi si fanno più grossi o restan più grezzi, per presentarsi come massa, anzichè come linea.

L'opera architettonica di Michelangelo s'inizia con la finta architettura della volta della cappella Sistina [1], tracciata sopra le ripartizioni sottili e nitide del Quattrocento nelle pareti, dove Perugino, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, il Rosselli e altri avevano dipinto a gara. Si sovrappone l'opera nuova alle nicchie finte di marmo, ove stanno in rassegna i Pontefici, e alle candelabre fiorite dei pilastri che le incorniciano. Michelangelo aduna i blocchi di pietra per serrare le scene bibliche tra arcate immani e poderose, i veggenti tra forti pilastri. L'architettura massiccia a incavi di fondi piani, ad aggetti possenti, con la vicenda ripetuta di sporgenze e

---

[1] La cronologia dell'opera di Michelangelo nella Cappella Sistina è così determinata:

1.ª Dalla primavera 1508 fino all'agosto 1510 è finita la prima parte delle pitture della volta (il 10 maggio 1508, Michelangelo scrisse ne' *Ricordi*: « Richordo chome oggi questo dì dieci di maggio nel mille cinque ciento otto io Michelagniolo scultore orricevuto dalla S. del nostro S. papa Iulio sechondo duchati cinque ciento di chamera... per chonto della pictura della volta della Chappella di papa Sisto, per la quale chomincio oggi allavorare »). – Del 27 gennaio (1510) è probabilmente la lettera di Michelangelo a Ludovico di Buonarrota Simoni in Firenze: « Io ancora sono in fantasia grande, perchè è già un anno che io non ho avuto un grosso da questo Papa, e none chiego, perchè el lavoro mio non va innanzi i' modo che a me ne paia meritare. E questa è la dificoltà del lavoro, e ancora el non esser mia professione. E pur perdo el tempo mio sanza frutto. Idio mi aiuti ». – In altra lettera al padre, dell'Agosto 1510, Michelangelo scrive: « Io mi sto qua all'usato e arò finita la mia pittura per tutta quest'altra settimana, cioè la parte che io cominciai; e com'io l'ò scoperta, credo che io arò dinari ».

2.ª L'opera ebbe una pausa dal Settembre 1510 all'Agosto 1511. Michelangelo fece cartoni « per le teste e per le facce attorno di detta cappella di Sisto ».

3.ª Dall'Agosto 1511 fino all'Ottobre 1512 Michelangelo fece la seconda parte delle pitture. Il 31 ottobre la cappella fu aperta alla visita.

rientranze, esprime l'energia scultoria, il dinamismo plastico proprio alle forme di Michelangelo.

La volta a botte (figg. 1-2) è scompartita da archi corniciati o da grandi liste, che, per dirla col Condivi, dalla cornice sopra i pilastri si movono, e passano per l'ultima altezza della volta e vanno a trovare la cornice dell'apposita parte, lasciando tra arco ed arco nove vani. Ad evitare la monotonia degli spazî uguali tra gli archi, sono essi, alternativamente, più o meno larghi, uno grande ed uno piccolo. « E questo ha fatto », spiega il Condivi, « per fuggir la sazietà che nasce dalla similitudine », e cioè la stanchezza delle cose di consecutiva continua uguaglianza.

Due lunghe cornici, longitudinali catene, dividono in tre parti la volta a botte, formando, nelle due limitrofe alle pareti, una grande tribuna piana per i Profeti e le Sibille (fig. 3), separando l'un dall'altro veggente, per via del triangolo curvilineo, che segna sulla parete, come dice il Condivi, « le corna delle lunette » (fig. 4). Nella parte mediana, dove posan gli archi della volta, seduti su cubici seggi (fig. 5), trasportando festoni e cornucopi rigonfi, costringendo in equilibrio medaglistiche rote, son gli efebi (fig. 6), a quattro a quattro, guardia delle composizioni principali, contrafforti figurati all'imposta degli archi di volta. Lo scultore dà forma viva alla membratura architettonica; e gl'ignudi, belli di corpo, simboli di forza, tengon luogo di modiglioni; e quei genî si agitano, partecipano all'azione che si svolge nelle scene della volta. Così la figura umana diviene per Michelangelo decorazione viva.

Anche nella grande tribuna, ove seggono Profeti e Sibille entro gli approfonditi scanni marmorei, sono, ne' pilastri che li fiancheggiano, coppie di putti cariatidi. I pilastri si scavano e la materia bruta s'incorpora negli atletici genietti, si anima nella viva crisalide. Michelangelo sembra riluttante a darci facce spianate di zoccoli e di pilastri; il cubo, su cui seggono gl'ignudi, ha, nel mezzo, un incavo quadrato, che rompe la chiarità della faccia: non solo, ma a togliere il filo degli spigoli, è scavata un'infossatura, un guscio, così che la faccia del cubo si riduce, sotto una fascia rettangolare, a targa limitata da curve a S. E lo zoccolo, sotto il pilastro figurato dei putti, vien pure ridotto a un cubo inferiore, per cui la cornice sporgente dell'imposta dello zoccolo stesso vien sorretta da balaustre.

Fig. 1 — Roma, Palazzo Vaticano. Michelangelo: volta della Sistina (Fot. Anderson).

Fig. 2 — Roma, Palazzo Vaticano: Veduta della Cappella Sistina.
(Fot. Anderson).

Fig. 3 — Roma, Palazzo Vaticano.
Michelangelo: Cappella Sistina, la Sibilla Eritrea.
(Fot. Anderson).

I capitelli dei pilastri, ove s'aggruppano i due putti, sono segnati similmente in un foglio di Casa Buonarroti (fig. 7), uno con imposta più breve dell'altro, e con due profili, il primo più del secondo ristretto o contratto. In altro foglio del British Museum (Frey, 43), Michelangelo ci presenta una concezione anteriore di decorazione

Fig. 4 — Roma, Palazzo Vaticano. Michelangelo: Volta della cappella Sistina, Roboam. (Fot. Anderson).

per la volta della Sistina [1] (fig. 8), facendo sedere gli Apostoli, nei pennacchi della volta, in una nicchia col catino a conchiglia, fiancheggiata da angioli alati, ritti su pilastri, sorretti da contrafforti: sopra i padiglioni degli Apostoli erano grandi rombi, e di qua e di là da essi, cerchi e tabelle. Ma poi Michelangelo lasciò gli angioli alati, i contrafforti, le decorazioni geometriche, e impostò le sue masse non nelle nicchie, ma in contrasto sui piani marmorei, tra blocchi giganti. Nulla concesse alle eleganze della decorazione, della divisione

[1] WÖLFFLIN H., *Ein Entwurf Michelangelo's zur Sixtinische Decke*, in *Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, XIII (1892), 178-81.

Fig. 5 — Roma, Palazzo Vaticano.
Michelangelo: Volta della cappella Sistina, uno degli Efebi.
(Fot. Anderson).

Fig. 6 — Roma, Palazzo Vaticano. Michelangelo: Volta della cappella Sistina, due Efebi (Fot. Anderson).

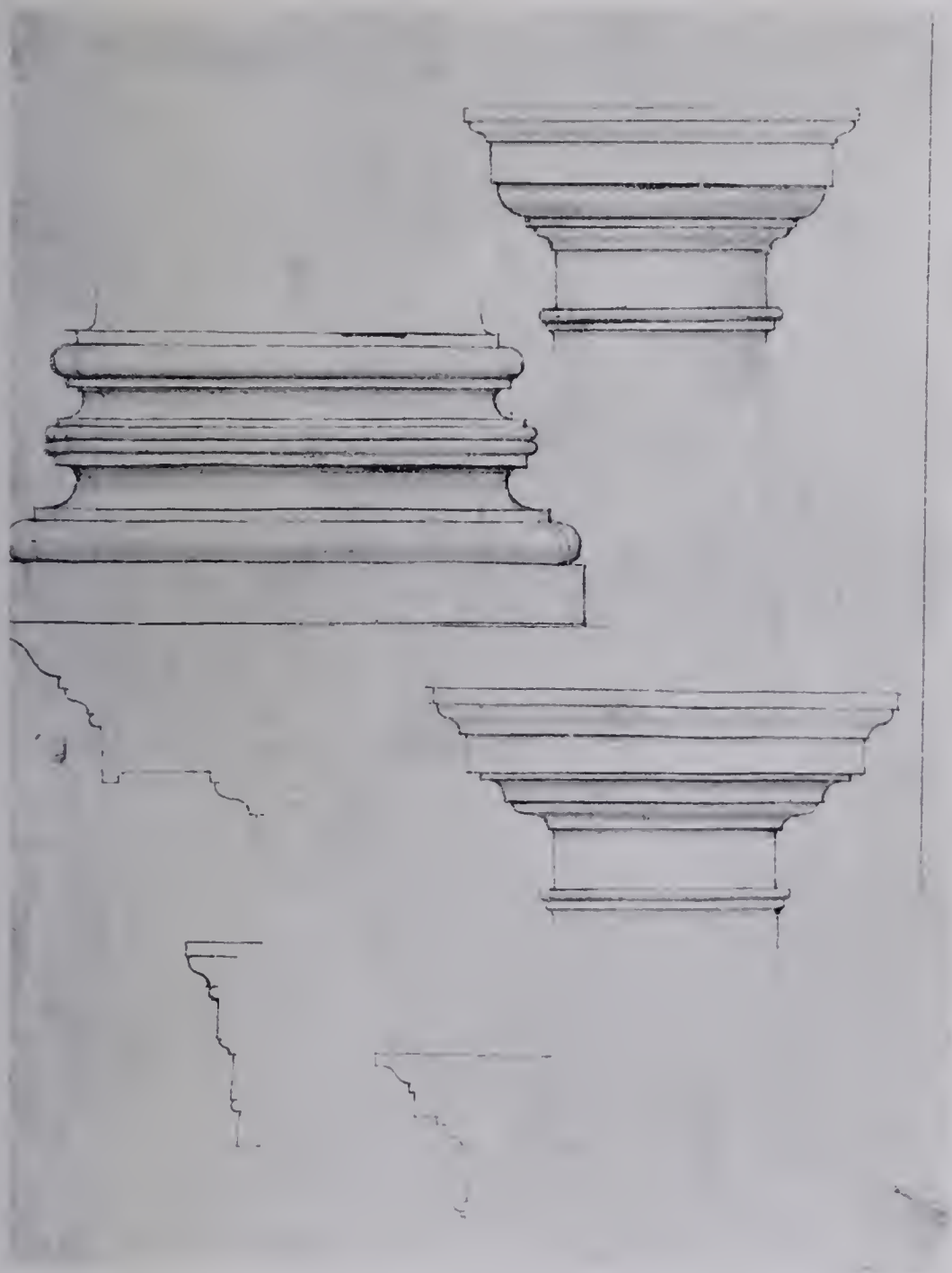



Fig. 7 – Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Disegno del capitello di pilastro, ove s'aggruppano due putti, nella Cappella Sistina.
(Fot. Brogi).

in cerchi e quadri, chè le forme sculturali non permisero quelle sottigliezze o quegli svaghi linearistici. Trasformò, per quanto gli fu pos-

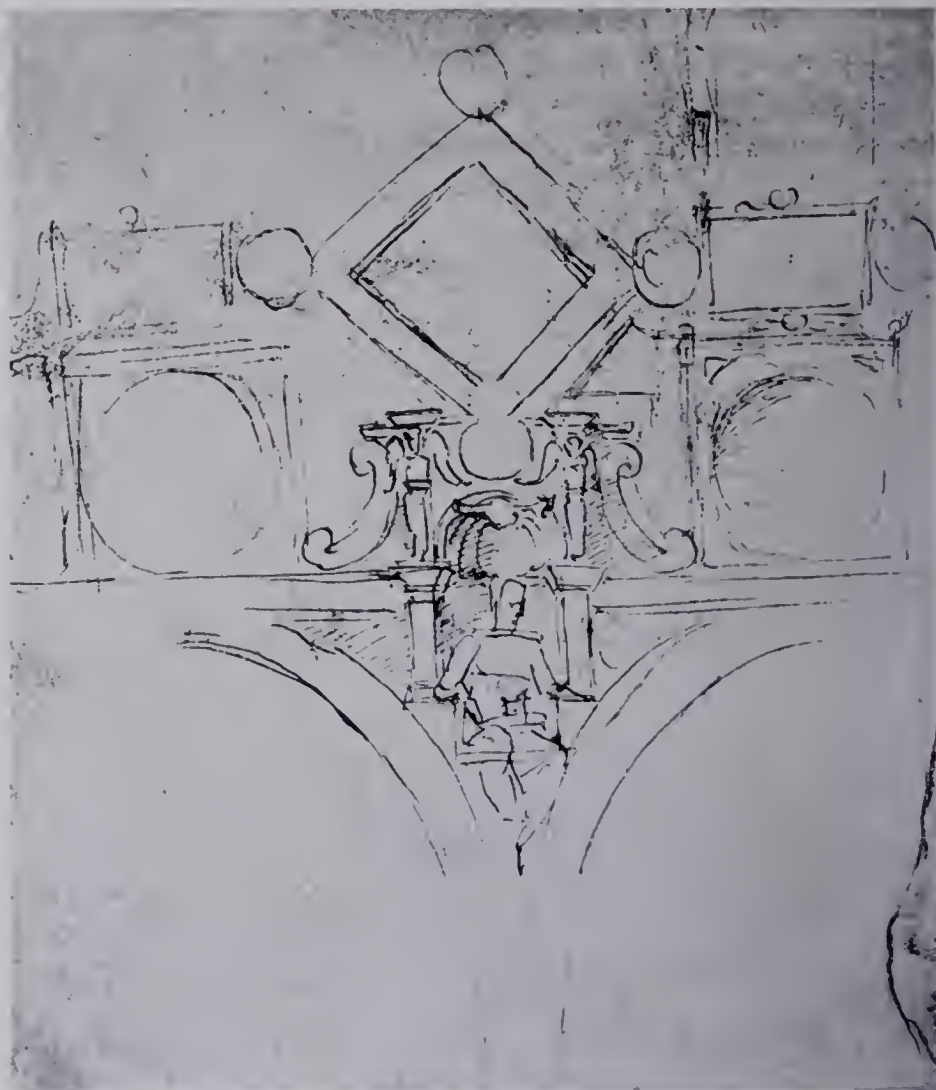
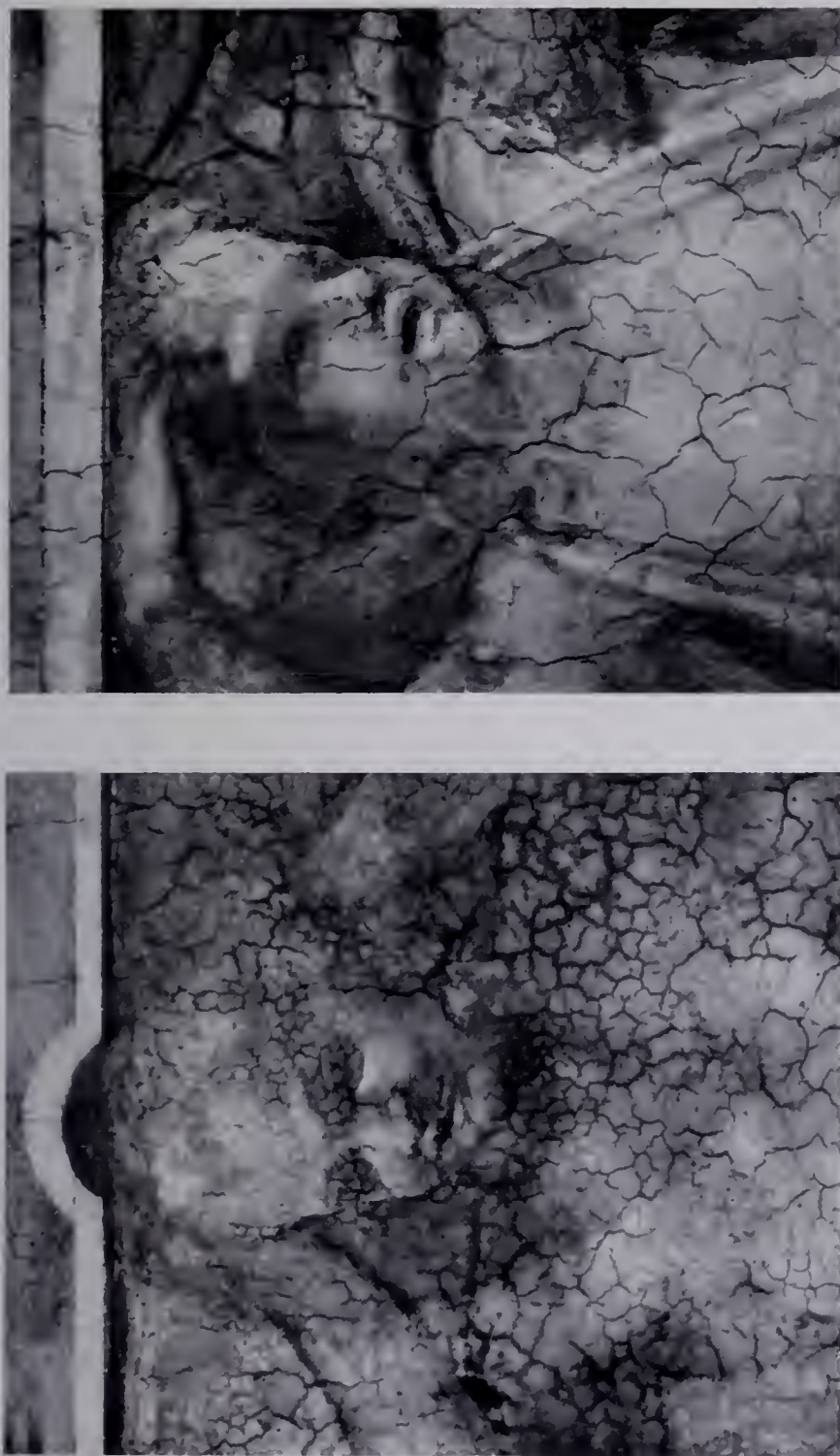



Fig. 8 — Londra, Museo Britannico, dipartimento delle stampe e dei disegni. Michelangelo: Disegno anteriore a quello seguìto per la decorazione della Sistina.

sibile, l'architettura in forme scultorie, « accomodando », come dice il Vasari, « più il partimento alle figure, che le figure al partimento ».

L'ornato manca; il vecchio ornato floreale, le grottesche aggraziate, non s'incontrano sulla volta della Sistina: solo, nei triangoli curvilinei, sono teorie di conchiglie con ghiande tra loro, a ricordo del rovere simbolico, del casato del pontefice; sotto il piano su cui

Figg. 9-10 — Roma, Palazzo Vaticano.
Michelangelo: Volta della Cappella Sistina, Geni che fissan le targhe sotto le figure dei Profeti e delle Sibille.
(Fot. Anderson).

poggiano Profeti e Sibille è una targa, limitata da linee interrotte da piccole curve, sormontata da delfinetti appena accennati, fissata da corde tirate da un genio (figg. 9-10), che, sotto la targa, sporge, penzola con la bella testina. Così, anche nel cartello col nome della Sibilla o del Profeta, le linee si raccolgono nel pondo della figura umana.

Fig. 11 — Roma, Palazzo Vaticano.
Michelangelo: Volta della Cappella Sistina, testa scheletrita di ariete.
(Fot. Anderson).

I triangoli curvilinei hanno l'apice unito alla catena longitudinale per mezzo d'una testa d'ariete o d'un bucranio (fig. 11), elemento decorativo di cui fece uso preferito Michelangelo, che divise, nelle lunette (fig. 12), le figure degli avi d'Israele mediante una tabella coi loro nomi, e le bianche tabelle incorniciò di scuro, e lo scuro con bianche liste a contorno. In generale, dove eran figure, Michelangelo, come dice il Vasari, non voleva ornati, chè, per lui, la figura umana era l'ornato per eccellenza.

Tra le forme poderose, l'architettura della volta chiude il prologo della storia dell'umanità in lotta col destino. La tremenda inutilità

Fig. 12 — Roma, Palazzo Vaticano. Michelangelo: Volta della Cappella Sistina: Figure di Booz e Obeth, sopra le antiche dei pontefici Sisto e Iginio. (Fot. Anderson).

degli sforzi umani si esprime in ogni forma con repentini scoppi e improvvisi abbandoni: vi partecipano i fanciulli inseriti nei pilastri che fiancheggian le cattedre, inarcando i torsi muscolosi, avvinghiando le braccia come funi ritorte; vi partecipan gl'ignudi, traendo in direzione opposta i festoni, scagliandosi nello spazio con grida frenetiche, costringendo le membra erculee e faticosi intrecci; dal fondo della cappella all'altare, il movimento e il rilievo delle forme aumenta di zona in zona, seguendo le scene bibliche figurate nei quadri della volta. Mani e piedi degli efebi tengono i pesi, stiran le corde infilate nelle ruote medaglistiche: l'ombra di esse accentua il rilievo dei piedritti: da ogni parte, da membra umane e da blocchi marmorei, emerge invincibile la vitalità della forma. Novità formidabile dovette apparire questo vivente organismo di membra umane e murarie nell'architettura della volta. Non divisione di spazi esteriore e leggiadra nell'arte di Michelangelo; ma travi e pilastri stretti l'un l'altro come ferree catene, peso di corpi che incombon dall'alto sulla vasta cappella. Le luci, balenando, esaltano la vitalità dell'immane ossatura, della sua scultoria energia, che si inizia e conchiude in due archi congiunti di tese balestre [1].

***

Anche prima di metter mano agli affreschi della cappella Sistina, Michelangelo, nell'aprile del 1505, ebbe allogata la sepoltura di Giulio II, la quale doveva, come monumento isolato, porsi nella tribuna nuova di San Pietro [2]. Stette Michelangelo otto mesi a Carrara, per cavar marmi e sbozzar due figure. « In tutta l'opera », come dice il Condivi, « andavano sopra quaranta statue, senza le storie di mezzo rilievo fatte di bronzo ». Ma intanto il Pontefice mutò pensiero, e, invece della sepoltura, gli commise la pittura della volta della Sistina. E anche l'inizio di quest'opera rimase sospeso, essendo stato Michelangelo chiamato a Bologna, a formarvi la statua del Pontefice e gettarla in bronzo, perchè fosse innalzata sul frontispizio

---

[1] HOFFMANN, RICHARD: *Michelangelo, Die Decke der Sixtinische Kapelle*, Augsburg, 1929; VALENTINER V., *Michelangelo Decke der Sixtinischer Kapelle in Rom*, in *Deutsches Wochenblatt*, XXXVII, Leipzig, 1892; STEINMANN E., *Die Zeichnungen Michelangelos zu den Sixtina Fresken*, Kritischer Katalog, München, s. d.

[2] Wilde, Johannis: *Zwei Modelle Michelangelos für das Juliusgrabmal*, in *Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen in Wien*, N. F. II, 18, Wien, 1828.

di San Petronio. Attese all'immagine bronzea dal novembre 1506 al febbraio 1508, e, tornato a Roma, nel maggio di tale anno, dette principio alla volta Sistina. Solo alla morte di Giulio II, avvenuta il 20 febbraio 1513, fu ripresa l'idea del monumento. I marmi scavati nel 1505 andarono, dalla piazza di San Pietro, ove erano stati deposti, dispersi e in parte rubati, durante le assenze da Roma del Buonarroti, che s'impegnò a occuparsi soltanto del monumento per sette anni consecutivi, formando ventotto statue, tre storie e ogni necessario ornato. Si pattuì il compenso di 16500 ducati d'oro, dei quali già 3500 lo scultore aveva riscosso dalle mani di Giulio II. Il disegno del monumento, pensato nel 1505, descritto dal Condivi e, con qualche variante, dal Vasari, fu grandemente ridotto. La riduzione, quale si fece nel Maggio del 1513, progettandosi il monumento, non più isolato nella tribuna della rinnovanda basilica di San Pietro, ma addossato a parete, fu espressa in un dilucido di uno schizzo di Michelangelo nel museo di Berlino (fig. 13), e nella copia del disegno per la base ideata del monumento, nel gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî (fig. 14). La base è divisa da pilastri, ognuno dei quali si trasforma in atleta prigione, legato a erme animate da teste e busti muliebri. Secondo il simbolismo, spiegato dal Condivi, quei prigioni rappresentano le Arti liberali, in preda, insieme con papa Giulio, alla morte. Tra i figurati pilastri è un grande lastrone marmoreo nel mezzo, cui s'imposta la figura di Mosè; sui lati, uscite fuor dalle nicchie, le Vittorie, nell'ardor del trionfo, calpestano i vinti. Sopra la base, un secondo piano, gigantesco dossale d'altare, è diviso per acroteri figurati da putti cariatidi; e tra essi, nel centro, è la tomba pontificale sostenuta da due angioli, uno dei quali, secondo il Condivi, « faceva sembiante di ridere, come quello che si rallegrasse che l'anima del papa fosse tra gli spiriti ricevuta; l'altro di piangere, come se si dolesse che 'l mondo fosse d'un tal uomo spogliato ». Il Vasari dichiara invece che « sopra era per fine due figure che una era il Cielo, che ridendo sosteneva in sulle spalle una bara, insieme con Cibele, dea della terra, pareva che si dolessi, che ella rimanessi al mondo priva d'ogni virtù per la morte di quest'uomo, ed il Cielo pareva che ridessi che l'anima sua era passata alla gloria celeste ». Questa rappresentazione era forse nel progetto del 1505, perchè in quello del 1513, nello schizzo citato, son due angioli a reggere la statua

Fig. 13 — Berlino, Gabinetto delle stampe e dei disegni.
Copia d'uno schizzo di Michelangelo per il monumento a Papa Giulio.

papale, l'uno del dolore, l'altro della consolazione. Le varianti derivarono dal progetto considerato dall'uno o dall'altro scrittore, così che mentre il Vasari parla delle statue legate come prigioni, rappresentanti « tutte le provincie soggiogate da questo pontefice », il Condivi discorre « delle Arti liberali fatte, insieme col Papa, prigioni

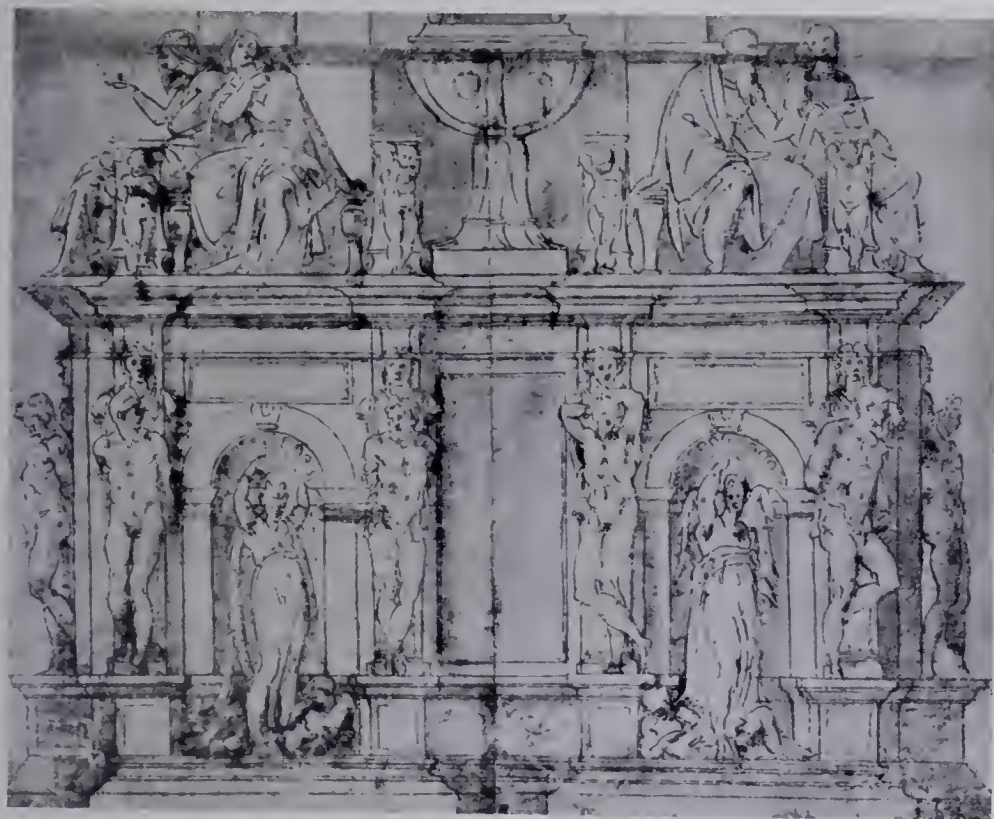



Fig. 14 — Firenze, Gabinetto delle stampe e dei disegni agli uffizi. Copia d'un disegno di Michelangelo per il monumento a Papa Giulio. (Fot. Alinari).

della morte ». Morto Giulio II, mutata la politica, si mutò il simbolo nel progetto del 1513. Il grido d'esaltazione del pontefice guerriero mentre era in vita, si tacque dopo la sua morte. Vi doveva essere anche un San Paolo, a riscontro del Mosè, nella faccia opposta del monumento isolato, e del Santo parla il Vasari, memore del più antico progetto, non il Condivi descrittore del secondo.

L'altissima nicchia, che racchiude la tomba papale, ha nell'alto, entro un elissoide, che alle linee della nicchia si coordina, la figura della Vergine col Bimbo sulle braccia, a patrocinio della tomba.

Fiancheggiano il nicchione due pilastri, sui quali stan due figure allegoriche, la Vita attiva e la contemplativa, e sulla trabeazione, due candelabri fiammanti. Nel basso, di qua e di là dalla nicchia, all'angolo della gran base, profeti e sibille.

Il progetto per il monumento alla parete nel 1513 fu rielaborato nel 1516, e, più tardi, nel 1532, si studiò il modo di collocarlo in S. Pietro in Vincoli, dove nel 1544 fu compiuto (fig. 15). La riduzione ai minimi termini portò la soppressione dei prigioni, due dei quali oggi sono al museo del Louvre e quattro, appena sbozzati, all'Accademia di Belle Arti in Firenze. Invece, a reggere il piano superiore, son busti di vegliardi stretti nel manto e, sotto di essi, mensole come gomene marmoree tirate a forza da cigolanti argani. I pilastri animati si vanno restringendo a rovesce piramidi tronche, e mensole, brevi contrafforti, prendono il posto dei prigioni, che tentano scrollare il macigno che li serra. Non più avanzano fuor dalle nicchie le alate Vittorie, ma Lia e Rachele vi si addentrano, e i pilastrini che limitano le nicchie stesse si coprono di cespi di foglie, di ghirlandette, di grottesche: decorazione impropria ad opera di Michelangelo. Il secondo piano, il grande dossale d'altare, è soppresso addirittura, e vien meno lo slancio della superiore grande ancona d'altare. I pilastri divisorii dell'ancona son divenute rovescie piramidi tronche; la Vergine, che a rilievo degradato per la distanza appariva sullo sfondo della sepoltura, si chiude, staccata dalla tomba, entro la nicchia. Tre incavi s'approfondano dietro le pilastrate, che continuano quelle del basamento, e sopra i capitelli di esse ardono i candelabri. Tutta la divisione degli spazi, così ridotta, e quale in parte si vede in un foglio del British Museum di mano di Michelangelo (fig. 16), è ben lontana dal primo divisamento del potente scultore, che elevava al cielo, sopra un popolo di statue, l'oratorio funebre, la tomba e l'altare.

* * *

La seconda sospensione al lavoro della « sepoltura » di Giulio II avvenne per il divisamento di Leon X di ornare San Lorenzo (fig. 17) di una facciata [1]. Michelangelo ne ebbe commissione il 3 di novembre

[1] I documenti relativi alla facciata di S. Lorenzo si possono riassumere così: 1516, 7 settembre. Domenico Boninsegni, tesoriere papale, scrive a Baccio d'Agnolo, informandolo che Leon X aveva ragionato col cardinal Giulio de' Medici della

Fig. 15 — Roma, S. Pietro in Vincoli. Michelangelo: Monumento a Papa Giulio. (Fot. Alinari).

1516; e ne fece un disegno, che lasciò, nel dicembre, a Baccio d'Agnolo, perchè ne traesse il modello. Non soddisfacendogli questo, ne eseguì, nel marzo 1917, uno in terra di sua mano; nell'agosto successivo, un

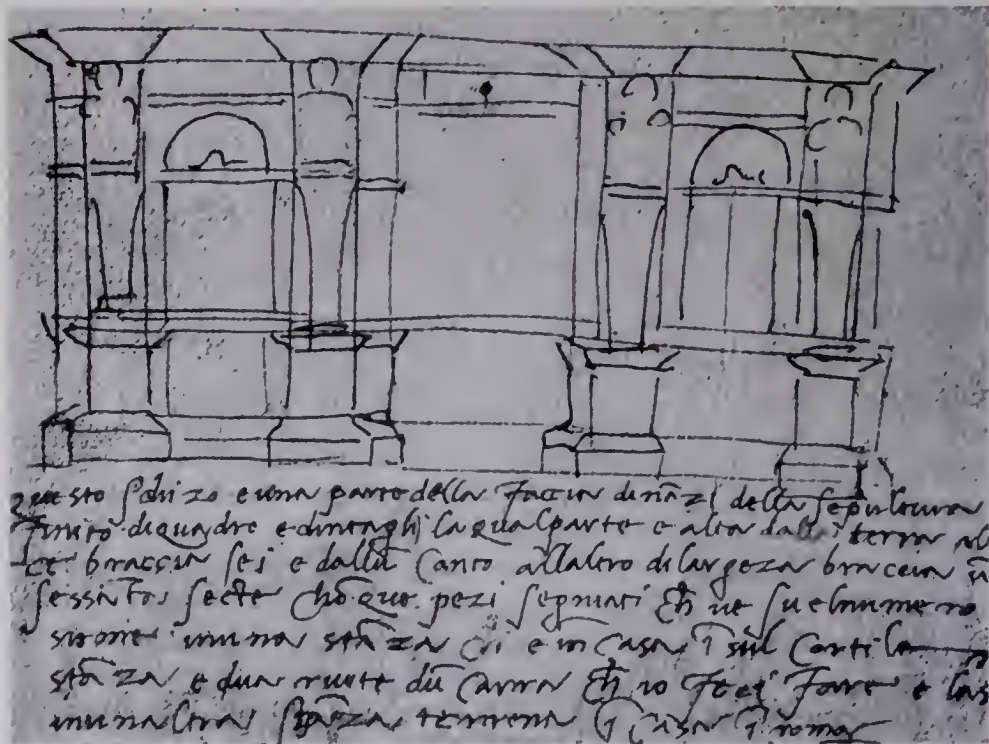



Fig. 16 — Londra, Museo Britannico.
Michelangelo: Disegno di «parte della Faccia dinanzi della sepultura» a San Pietro in Vincoli di Roma.

altro in legno; nel dicembre, un terzo con figurine di cera, che mandò a Roma. Nel gennaio del 1518 gli fu allogata l'opera su nuovo disegno, più grande del primitivo. Il contratto fu sciolto il 12 marzo 1520,

facciata di San Lorenzo, e si era mostrato desideroso di far compiere l'opera da Michelangelo e da Baccio.

1516, 13 ottobre. Baccio d'Agnolo trasmette la lettera suddetta a Michelangelo.

1516, 5 dicembre. Michelangelo parte da Carrara e va a Roma dal papa Leon X, che aveva mandato per lui, «e là feci un disegno per detta facciata, sopr'al quale detto papa Leone mi dette commissione ch'io facessi a Carrara cavare marmi per detta opera».

1516, fine di dicembre. Michelangelo lascia a Baccio d'Agnolo il disegno della facciata, perchè ne faccia il modello.

1517, 2 febbraio. Secondo il primitivo disegno, eran dieci le statue sulla facciata di San Lorenzo (quattro da basso ritte in piedi: Ss. Lorenzo, Giovanni Battista, Pietro e Paolo; quattro sedute sulle porte i Ss. Luca, Giovanni Evangelista, Matteo e Marco); due, infine, nella cima (Ss. Cosma e Damiano). Oltre le statue,

e abbandonata l'opera per cui Michelangelo aveva perduto tre anni di tempo. Come per la sepoltura di Giulio II eran stati sospesi i lavori perchè l'artista potesse applicarsi alla facciata di San Lorenzo, così

Fig. 17 – Firenze, Basilica di S. Lorenzo, quale fu edificata dal Brunellesco. (Fot. Brogi).

gli fu tolta la continuazione dell'opera di rivestimento alla stessa, nonostante la gran quantità di marmi cavati e sbozzati a Pietra-

erano storie in bronzo a bassorilievo (tanto si apprende da lettera del Boninsegni a Michelangelo).

1517, febbraio. Michelangelo va da Carrara, ove attendeva a cavar marmi, a Firenze, due volte per « vedere il modello... lasciato a fare al detto Baccio » e per « segnare e' fondamenti della detta facciata » (dai *Ricordi autografi*).

1517, 13 marzo. Scrive al fratello Buonarroto di aver fatto di sua mano un modello, e perciò di non aver più bisogno di Baccio d'Agnolo.

1517, 20 marzo. Scrive a Domenico Boninsegni che il modello di Baccio d'Agnolo è « una cosa da fanciulli » e ch'egli vuol fare un altro modello di terra a Gio. Francesco da Settignano scalpellino, detto La Grassa (Milanesi, lettera, CCCXLVI).

1517, 2 maggio. Scrive al Boninsegni: « non ò potuto attendere a fare modello... « Io n'avevo bozzato prima uno piccoletto che servissi qua a me, di terra, il quale benchè sia torto com'un crespello, ve lo voglio mandare a ogni modo... questo è che a me basta l'animo far questa opera della facciata di San Lorenzo, che sia d'architettura e di scultura lo specchio di tutta Italia; ma bisognia che 'l

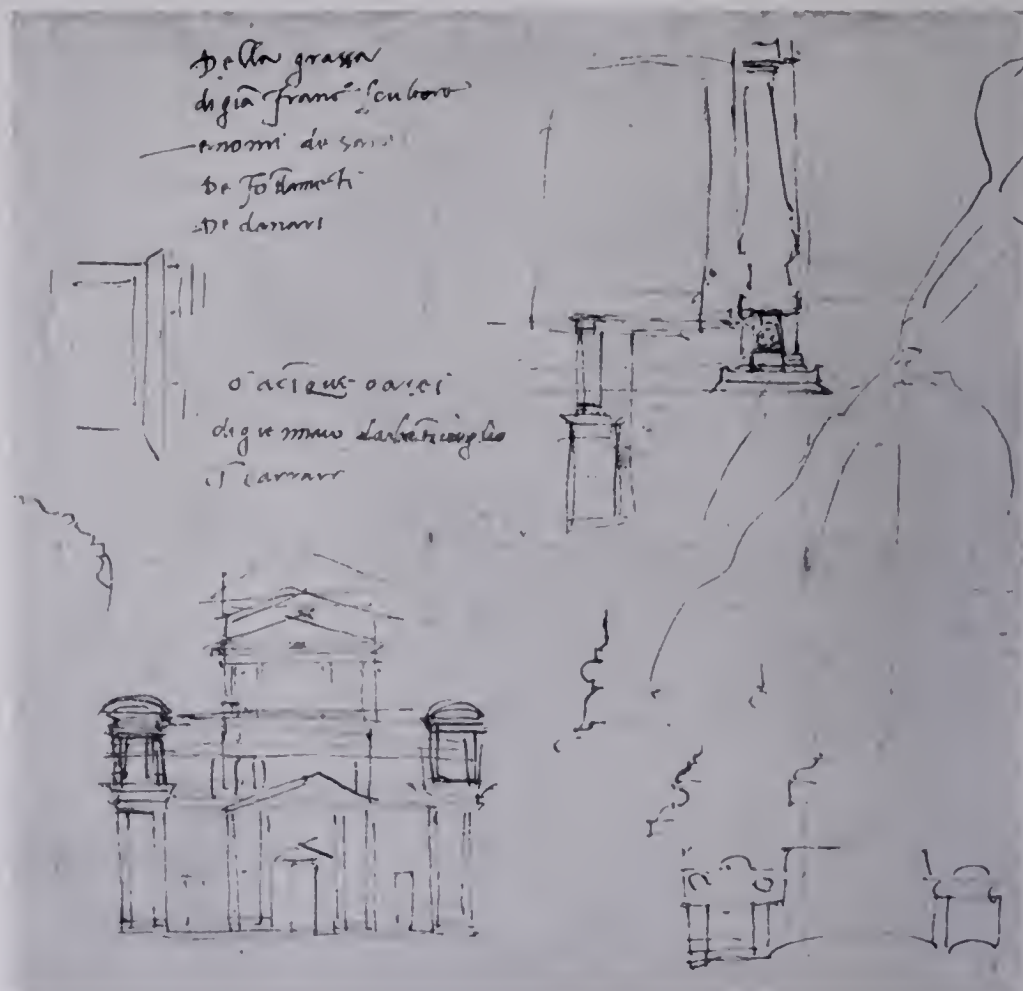



Fig. 18 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Primitivo schizzo per la facciata di San Lorenzo.
(Fot. Brogi).

santa, perchè Leon X pensò di affidargli la Sagrestia nova in San Lorenzo con le tombe medicee, e la biblioteca laurenziana.

Papa e 'l Cardinale si risolvino presto, se vogliono che io la facci o no... » (Milanesi, CCCXLVIII).

1517, 20 agosto. In questo giorno « ... si partì Michelangelo da Carrara per conto di fare el modello di Sancto Lorenzo di Firenze ». Nei *Ricordi autografi* scrive che si trattava di un modello di legname.

1517, 29 dicembre. Pietro Urbano, creato di Michelangelo, aveva portato a Roma un modello di terra, con dentro figurine di cera, della facciata di San Lorenzo, e lo aveva presentato al Cardinale de' Medici e al Pontefice, ai quali « *era piaciuto* ».

1518, 1° gennaio. Leone X chiama Michelangelo a Roma.

1518, 19 gennaio. Il Pontefice alloga allo scultore la costruzione della facciata di San Lorenzo a Firenze.

1520, 12 marzo. Leon X scioglie Michelangelo dal contratto per la facciata di San Lorenzo.

In un foglio di casa Buonarroti (fig. 18), fra note di cavatori di pietre («Messer domenicho a questi di è stato, iachopo Salviati à pietra sanca pari. – ò a cinque o a sei / di gie miaro da bantivoglio in carrara – Della grassa – di gian francesco scultore – e nomi de santi – De fondamenti – De danari»), si vede un rapido schizzo

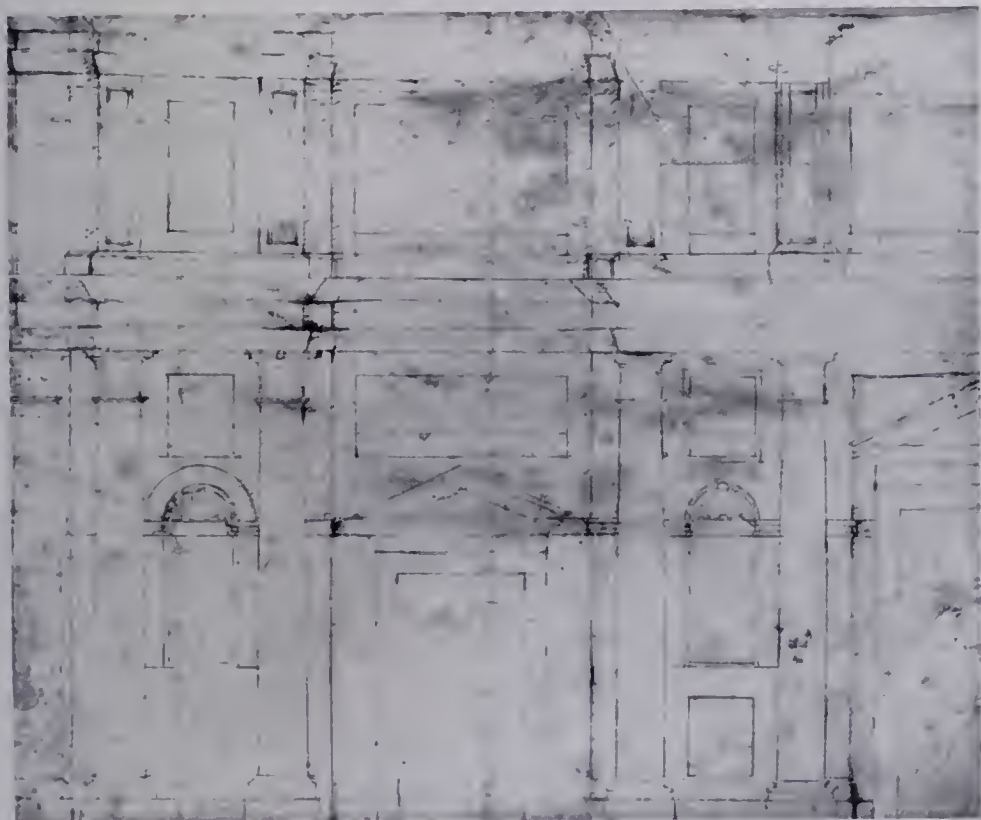



Fig. 19 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Disegno per la facciata di San Lorenzo. (Fot. Brogi).

della facciata: l'ordine inferiore, con la porta chiusa tra colonne binate reggenti un frontispizio triangolare; tra questo corpo mediano e le ali, due porticine rettangolari e colonne binate ai lati, le quali sostengono due padiglioncini con frontispizio curvilineo, fiancheggianti a guisa di torri la facciata. Sull'architrave è il frontone, padiglione elevato da colonne binate a destra e a sinistra e sormontato da timpano rettilineo, che, nel disegno, si ripete tre volte, quasi Michelangelo divisasse di innalzarlo sempre più. Il disegno, appena accennato, trova determinazione in altri fogli; in uno (fig. 19), nel

limite a destra, è la porta della facciata, e, appresso, sono colonne binate; poi si vedono la porta laterale e due colonne binate, di fianco alle quali un'altra colonna succede al termine della facciata. Tra i colonnati son nicchie e riquadri, e altri riquadri sulla trabeazione, tra i pilastri che continuano le colonne. L'effetto d'insieme vien

Fig. 20 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Disegno per la facciata di San Lorenzo. (Fot. Brogi).

meglio precisato nel prospetto, da un disegno di casa Buonarroti, con la definizione di molti particolari, i quali completano lo schizzo primitivo (fig. 20). In quello però era l'accenno a un protiro, che in questo scompare. In altri disegni (figg. 21-22), le due torri laterali vengono a mancare, o meglio si restringono, si allungano, s'innalzano sino alla linea della trabeazione superiore, che le cinge e le unisce al corpo centrale in forma di tabernacolo. Tali disegni si rispecchiano nel modello in legno serbato nel Museo dell'Opera del Duomo

a Firenze (fig. 23), ove non è tuttavia raggiunta la serrata unità del disegno, così che molte parti restano separate dal resto, e, dall'architrave del primo ordine alla fascia che riunisce piedistalli di pilastri del secondo, manca la zona, che nel disegno solleva l'ef-

Fig. 21 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Disegno per la facciata di San Lorenzo. (Fot. Alinari).

fetto dell'architettura. Il modello appare semplificato, freddo, scolastico; gli archi e le centine delle nicchie s'abbassano; tutto si dispone quetamente nel senso della lunghezza; e il breve timpano triangolare al sommo dell'edificio, ad angolo tanto ottuso, non vale ad innalzarlo. Michelangelo, recatosi a Firenze per vedere il modello finito da Baccio d'Agnolo, « ò trovato », scrive a Domenico Buoninsegni a Roma,

Fig. 22 — Firenze, Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizi.
Disegno per la facciata di San Lorenzo
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Toscana).

« che gli è quel medesimo, cioè una cosa da fanciulli. Se vi pare si mandi, scrivete. Io parto domattina e ritornomi a Carrara, e son rimasto con la Grassa fare là un modello di terra, secondo il disegno e mandargniene. E lui mi dice ne farà fare uno che starà bene: non so come s'anderà: credo bisognerà all'ultimo che io lo facci da me.

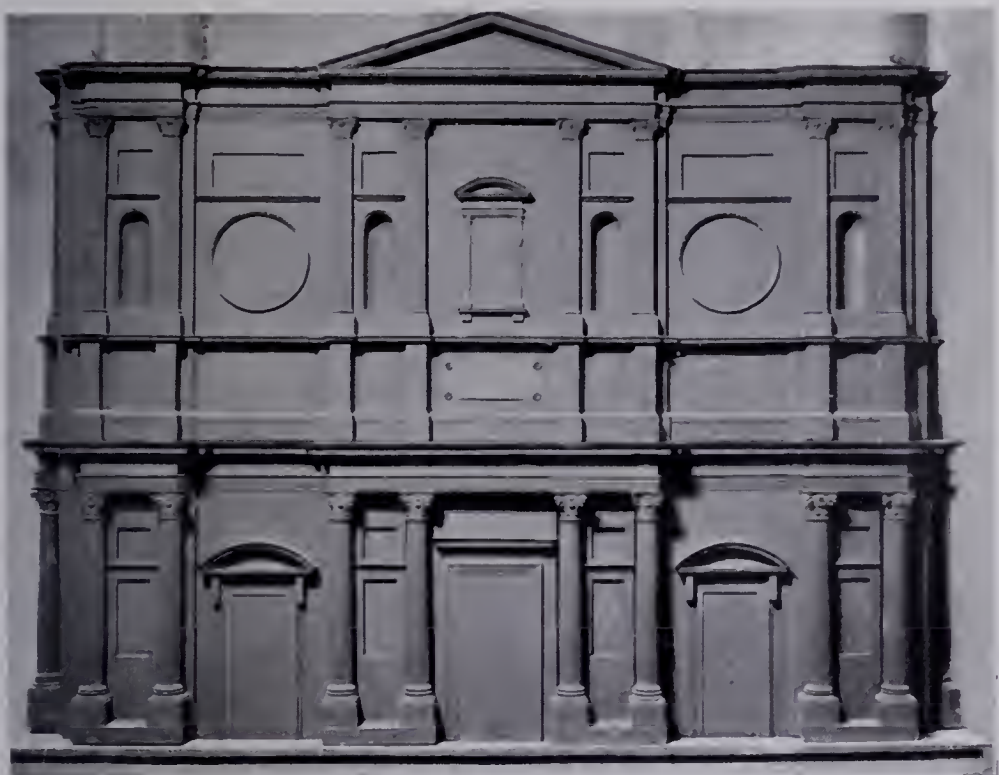



Fig. 23 — Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Baccio d'Agnolo: Modello in legno per la facciata del Duomo di Firenze.
(Fot. Alinari).

Duolmi questa cosa per rispetto del Cardinale e del Papa. Non posso fare altro ». Così scriveva Michelangelo da Firenze il 20 di marzo 1517, e il 2 di maggio successivo, in una lettera allo stesso Domenico Buoninsegni, da Carrara: « Poi che ultimamente io vi scrissi, non ò potuto attendere a fare modelli, come vi scrissi fare: il perchè sarebe lungo a scrivere. Io n'avevo bozzato prima uno picoletto che servissi qua a me, di terra, il quale benchè sia torto com'un crespello, ve lo voglio mandare a ogni modo, acciò che questa cosa non paia una ciurmerìa. – Io v'o da dir più cose: leggiete con pazienzia un poco,

perchè importa. E questo è che a me basta l'animo far questa opera della facciata di San Lorenzo, che sia d'architettura e di scultura lo specchio di tutta Italia; ma bisognia che 'l Papa e il Cardinale si risolvino presto, se vogliono che io la facci o no ».

Nel frattempo si cavavano marmi per San Lorenzo, tanto nel

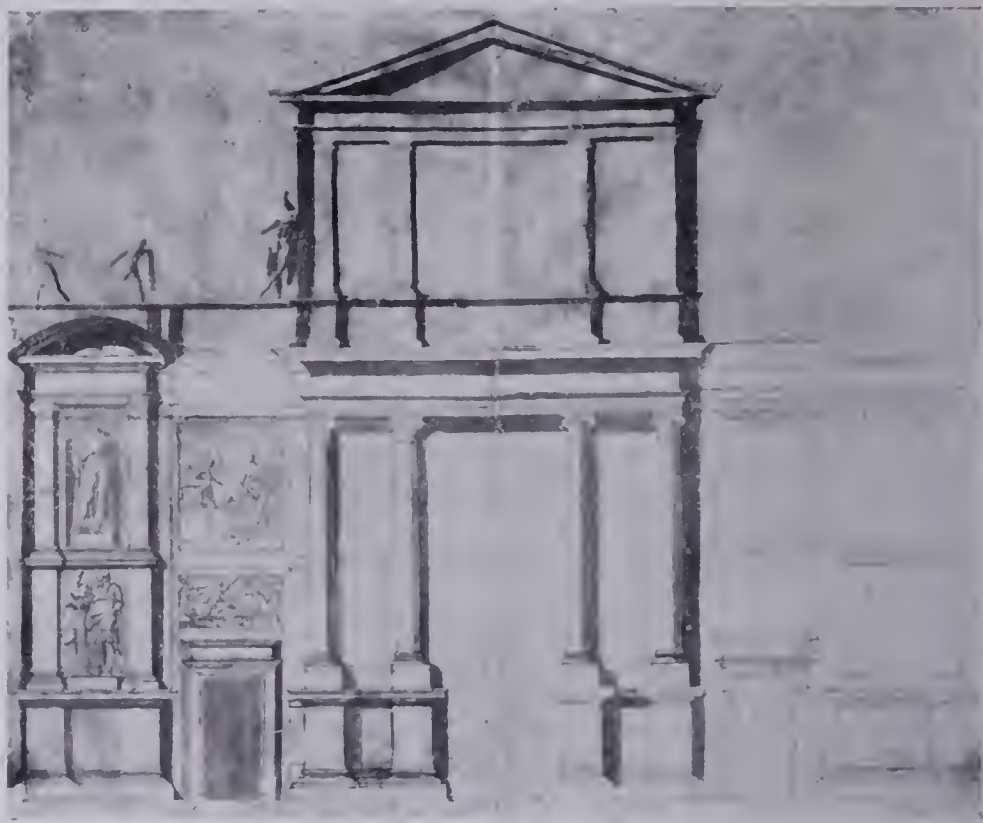



Fig. 24 — Casa Buonarroti. Michelangelo: Disegno per la facciata di San Lorenzo. (Fot. Brogi).

1518, come nel 1519; e abbiamo un disegno nella Casa Buonarroti, che ci mostra come tutto ingrandisca e si rafforzi nella facciata, cui la decorazione scultoria infonde grandezza formidabile (fig. 24): statue s'innalzano, si divincolano, s'appoggiano all'attico delle due ali; nell'avancorpo di sinistra si vedono statue, una di Davide, e istorie, una con il martirio di San Lorenzo. Il disegno ci dà un particolare dell'ala sinistra rifatta, riabbassata, e dell'avancorpo centrale, alto, solenne. Ma tutto prende grandezza nel disegno compiuto di casa Buonarroti (fig. 25), col primo ordine a coppie di colonne racchiudenti la

porta principale e le porte minori, nicchie per statue negli intercolunni e riquadri sovraccarichi di festoni, targhe sulle porte minori recanti il nome del pontefice, LEO PP . X M . D . XVI. È probabile che tale data indichi l'inizio dell'opera. Il disegno di Michelangelo fu certo eseguito da altri, ma possiam credere che si appros-

Fig. 25 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo (attribuito a):
Disegno per la facciata di San Lorenzo.

simasse alla forma definitiva del progetto. Sopra la trabeazione è un piano con balaustre fra acroteri. Dietro essi appaiono triplici porte tra larghi binati pilastroni, e, sulla trabeazione di questi, un frontone che riecheggia le forme dell'ordine inferiore, con la finestra, le colonne e le nicchie, gravato da un architrave ad angolo, sul cui apice il levita San Lorenzo benedice Firenze. Sopra acroteri si elevano,, agli angoli del timpano, come ai lati della trabeazione inferiore, statue, tra le quali si distingue il vindice Da-

vide [1]. Ma, purtroppo, il progetto si arrestò; e il pontefice, nel marzo del 1520, sciolse Michelangelo dagli obblighi per il contratto relativo alla facciata. Il grande scultore perdette così tre anni di tempo: « Non gli metto a conto », scriveva, « il vituperio grandissimo de l'avermi condotto qua per fare detta opera e poi tormela ». Leon X volle affidargli la cappella o la sagrestia nuova con le tombe medicee, e anche la biblioteca laurenziana.

***

La sagrestia nuova [2] venne ideata conforme alla vecchia del Brunellesco nella stessa chiesa, trama lineare, agile e slanciata, come di giunchi pieghevoli, mentre quella di Michelangelo prende vita dal rilievo delle masse, da gradazioni di profondità. Anch'essa è divisa a riquadri e lunette, severa nell'effetto bicromico delle cornici grige su fondo bianco, ma gli scavi molteplici delle pareti mutano in contrapposti di piani avanzati e retrocedenti, in valore plastico di chiari e di scuri, di masse aggettate su fondo liscio, la sottile trama delle incorniciature brunelleschiane. Per conformarsi alla

[1] Dall'allogazione a Michelangelo della facciata di San Lorenzo (10 gennaio 1518), stipulata sul « modello di legname composto con figure di cera et fatto fare per detto Michelangiolo, el quale lui mandò da Firenze del mese di dicembre proximo passato » si apprende che « da basso nella faccia dinanzi insino alla prima cornice intervengono otto colonne di marmo canalate... infralle quali vengono tre porte di detta Chiesa et quattro figure di tutto rilievo... con certi quadri di mezzo rilievo com'è nel modello....... in detto piano fino alla prima cornice viene due rivolte, in ciaschuna delle quali vengono due colonne, et nel mezzo d'esse una figura tonda simile ad quelle della faccia dinanzi, come per detto modello si vede...... Sopra la prima cornice all'altro grado viene sopra ciascuna delle colonne della faccia dinanzi, et così delle rivolte, uno piramidone o vero pilastro alto braccia sei in sette, in mezo delli quali vengono quattro figure nel dinanzi et due nelle teste, tutte tonde, et stando a sedere, viene la loro alteza braccia 4 1/4 le quali hanno ad essere di bronzo.. ... allo extremo di detti pilastri si move una cornicie, sulla quale nasce otto pilastri dinanzi et nelle risvolte quattro pilastri simili, cioè dua da ogni banda, con li loro zocholi, capitelli e imbasamenti, infra quali sono dalla banda dinanzi 4 tabernaculi et 2 tabernaculi simili nelle rivolte; et in ciaschuna ha da essere una figura tonda di marmo di altezza di braccia 8 1/2 incirca..... sopra ciascuno di detti tabernaculi viene uno quadro, nel quale vi ha da essere in ciascuno una figura ad sedere quanto è al naturale, di marmo et di più che mezo rilievo come nel modello si vede..... nel compartimento di detto modello viene nella faccia dinanzi cinque storie in quadri et due in tondi, quali hanno ad essere di mezo rilievo... di marmo et le figure al naturale e più..... All'ultima cornicie vi ha ad essere alla nave di mezo el frontone con le sue cornici et finimenti et ornamenti di arme et di livree ».

[2] Brockhaus, Heinrich, *Michelangelo und die Medici-Kapelle*, Leipzig, Brockhaus, 1911; Gronau, Georg, *Dokumente zur Entstehungs Geschichte der neuen Sakristei und der Bibliothek von San Lorenzo in Florenz*, in *Jahrb. d. Kgl. preussisch. Kunstsamml.*, XXII, Berlin, 1912.

vecchia sagrestia, Michelangelo, limita, tuttavia, i risalti delle masse murarie, degli specchi quadrati, dei vani rettangolari di finestre, delle cornici, dei lunettoni.

In due facce della sagrestia nuova (figg. 26-27), sopra i sepolcri di Lorenzo e Giuliano de' Medici, s'affonda il piano dell'incasso rettangolare, dov'è la statua del principe mediceo, fiancheggiata da due pilastri per parte, e da due vani, come cieche finestre (figg. 28-29), il tutto incorniciato da pilastri e dall'architrave, quasi da listoni di lutto. Sopra la trabeazione gira lo scuro lunettone in corrispondenza con le altre pareti, chiudendo la mezza circonferenza tutta bianca. Su dalle tre nicchie, la mediana con la statua del principe e le due laterali, è un attico, la parte di mezzo con una mensoletta, a guisa di fibbia che fissi il bianco specchio, e l'attico è posto tra pilastrini smussati agli angoli (fig. 30), chiusi nello smusso da balaustre, come in forma maggiore ha fatto Michelangelo nell'altare della stessa cappella. Sopra le parti laterali, son festoni di foglie d'alloro (figg. 31-32). I due vani, di qua e di là dal mezzo ove si asside il principe, hanno frontispizi retti da due mensole ornate a squame, che si ripetono nelle porte agli angoli, e s'allungano come se nel funebre luogo avessero perduta lor forza. Sopra i pilastri che fiancheggiano il funebre trittico, sui lati, per un grado superiore, s'innalza un altro pilastro, che chiude, insieme con quello a riscontro, tagliato all'angolo, nella congiunzione col suo simile scanalato, un vano (fig. 33), ornato da festone d'alloro nel fondo, carico da frontespizio franto, sotto la cui centina la cornice del vano, o dell'incasso, sale a formar giogo o sgabello. Sotto di esso s'apre una porta, e sopra l'architrave, nel secondo ordine della fiancata, è una finestra aperta (fig. 34), con frontispizio ad angolo; tutta la faccia, così riquadrata e illustrata, vien raccolta entro il gran semicerchio che gira sotto la volta, legata agli altri lunettoni delle altre facce, per via di pennacchi adorni di cerchi. S'apre, in mezzo ad ogni semicerchio, la finestra trapezoide (fig. 35), con le gambe divaricate, prediletta da Michelangelo per evitare il contrasto fra le linee diritte dell'incorniciatura e il movimento dell'arcuato lunettone.

In altra parete della cappella, tra le pareti con le tombe dei principi medicei, le fiancate sono uguali a quelle delle altre facce, ma tutto lo spazio bianco restante, tra i listoni funebri, accoglie, sopra

Fig. 26 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea. Michelangelo: Particolare della cappella a destra dell'altare. (Fot. Brogi).

Fig. 27 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea. Michelangelo: Parte della cappella a sinistra dell'altare.
(Fot. Alinari).

un bancale, poggiato al lastrone del fondo, il gruppo, scolpito da Michelangelo, di Madonna col Bambino, nel mezzo, e le statue dei

Fig. 28 – Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea. Michelangelo: Finestra cieca. (Fot. Brogi).

Ss. Cosma e Damiano ai lati, di Baccio da Montelupo e del Montorsoli.

Nella quarta faccia della cappella s'affonda l'altare, la cui mensa (fig. 36), scavata agli angoli, porta nello scavo una balaustra rovescia (fig. 37) e nel tondo inscritta la croce; ai lati della mensa due candelabri marmorei; sopra il gradino candelieri di bronzo.

L'architettura della cappella si rispecchia alquanto all'esterno (fig. 38), benchè slegata dall'opera dei continuatori, e nella volta

Fig. 29. Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea. Michelangelo: Finestra cieca.
(Fot. Brogi).

(fig. 39), che sale di grado in grado, di cerchio in cerchio, verso la luce, al centro dei raggi, all'occhio della lanterna.

La distribuzione degli spazî, nelle quattro facce, quale abbiamo indicata, non trovò subito la sua armonia, perchè ogni linea doveva partirsi dai sepolcri medicei. Anche lo studio di una parete, quale si vede in un disegno di Casa Buonarroti (fig. 40), venne cer-

Fig. 30 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Michelangelo: Particolari della decorazione dell'attico sopra la trabeazione della cappella.
(Fot. Mannelli).

tamente eseguito dopo che fu determinata la disposizione dei sepolcri. Sopra il disegno di tomba appena accennato s'innalzò tra colonne la nicchia a fondo piano, ove doveva collocarsi la statua

Figg. 31-32 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Michelangelo: Particolari della decorazione dell'attico suddetto.
(Fot. Mannelli).

Fig. 33 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea. Michelangelo: Finestra cieca (Fot. Alinari).

del principe mediceo. La pianta ci mostra come Michelangelo usasse il suo consueto metodo di far sporgere e rientrare le membrature architettoniche, avanzare e indietreggiare; ma in questo disegno egli usa colonne, quali adoperava già, o intendeva adoperare, per

Fig. 34 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea. Michelangelo: Finestra aperta. (Fot. Alinari).

la biblioteca laurenziana. Dovette accorgersi che le fiancate d'ogni parete coi colonnati sarebbero avanzate di troppo, sminuendo la conformità con la vecchia sagrestia del Brunellesco. Perciò la sottile e, potrebbe dirsi, lineare trama delle incorniciature brunelleschiane

Fig. 35 — Roma, Sagrestia nuova, cappella medicea.
Michelangelo: Finestra trapezoide in alto.
(Fot. Brogi).

si muta in gioco tranquillo di masse definite e robuste, avanzanti e retrocedenti a vicenda, come già nelle finte architetture della cappella Sistina. E cioè, come sempre, l'architettura di Michelangelo fu esempio d'arte scultoria, col rilievo individuato e nitido di masse sporgenti da un liscio piano di base. Non una nicchia a pareti con-

Fig. 36 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Michelangelo: Altare della cappella.
(Fot. Brogi).

cave s'affonda nella cappella medicea: specchi quadrati, vani rettangolari di finestre cieche e di porte, larghe zone di trabeazione incassate tra cornici ad orlo affilato, lunette a fondo piano, formano il grande schema divisorio della sala. L'elasticità delle architetture brunelleschiane rivive nello sbalzo delle cornici verso l'alto, ma domata dal freno di forze opposte gravanti al basso; all'ascesa delle coppie di potenti lesene su ogni parete, si oppone dall'alto la pressione di un arco grave; all'ascesa dei pilastri che incorniciano

le grandi finestre cieche, contrasta la pressione della centina, e con essa il cadere del tralcio d'alloro sospeso a ghirlanda, la bilancia

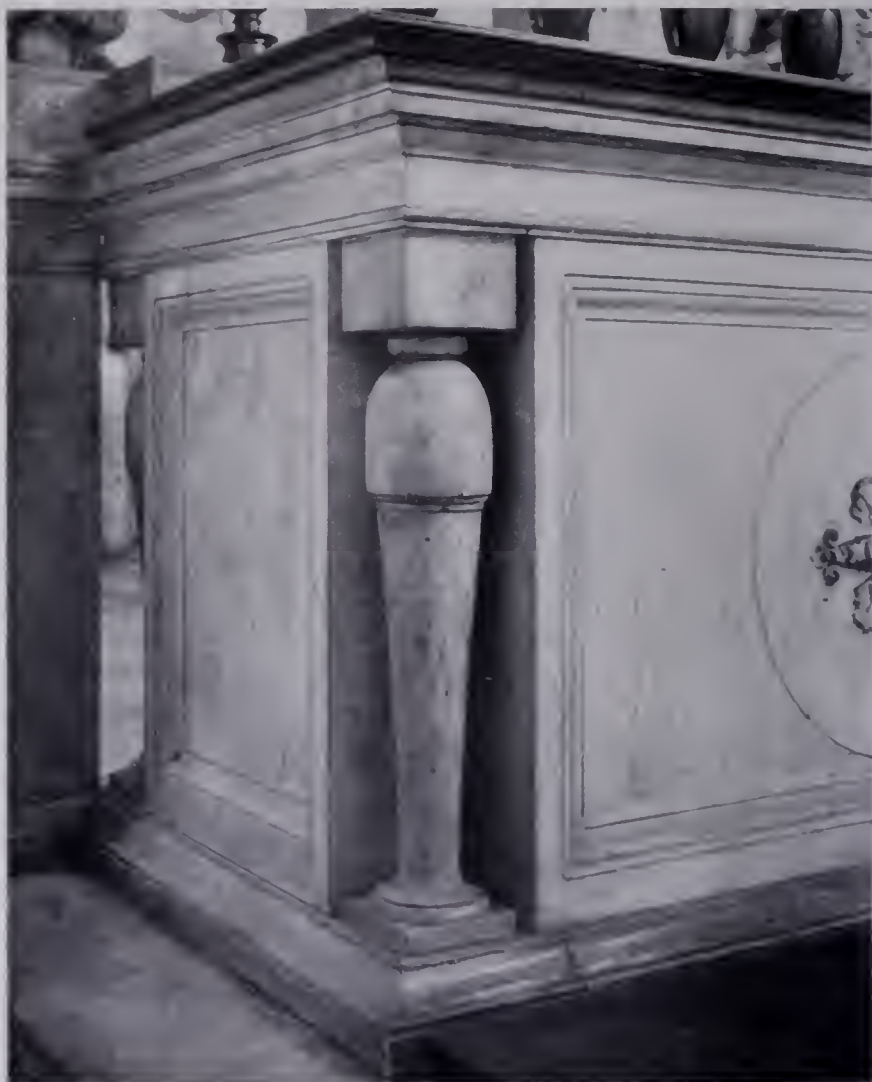



Fig. 37 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea. Michelangelo: Mensa dell'altare scavata negli angoli. (Fot. Brogi).

funebre dei suoi capi penduli. La maestà architettonica della cappella medicea non ha forse pari nel Cinquecento: rettilineo schema di regoli emergenti con nettezza prismatica dai grandi specchi nudi; gravità di archi, schiacciati, sopra le alte finestre, dall'angustia dello spazio, che li piega e li frange di colpo sugli espansi abachi

Fig. 38 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Matteo Rigetti: Esterno della cappella.
(Fot. Anderson).

Fig. 39 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Michelangelo: Volta della cappella condotta da Matteo Rigetti.
(Fot. Alinari).

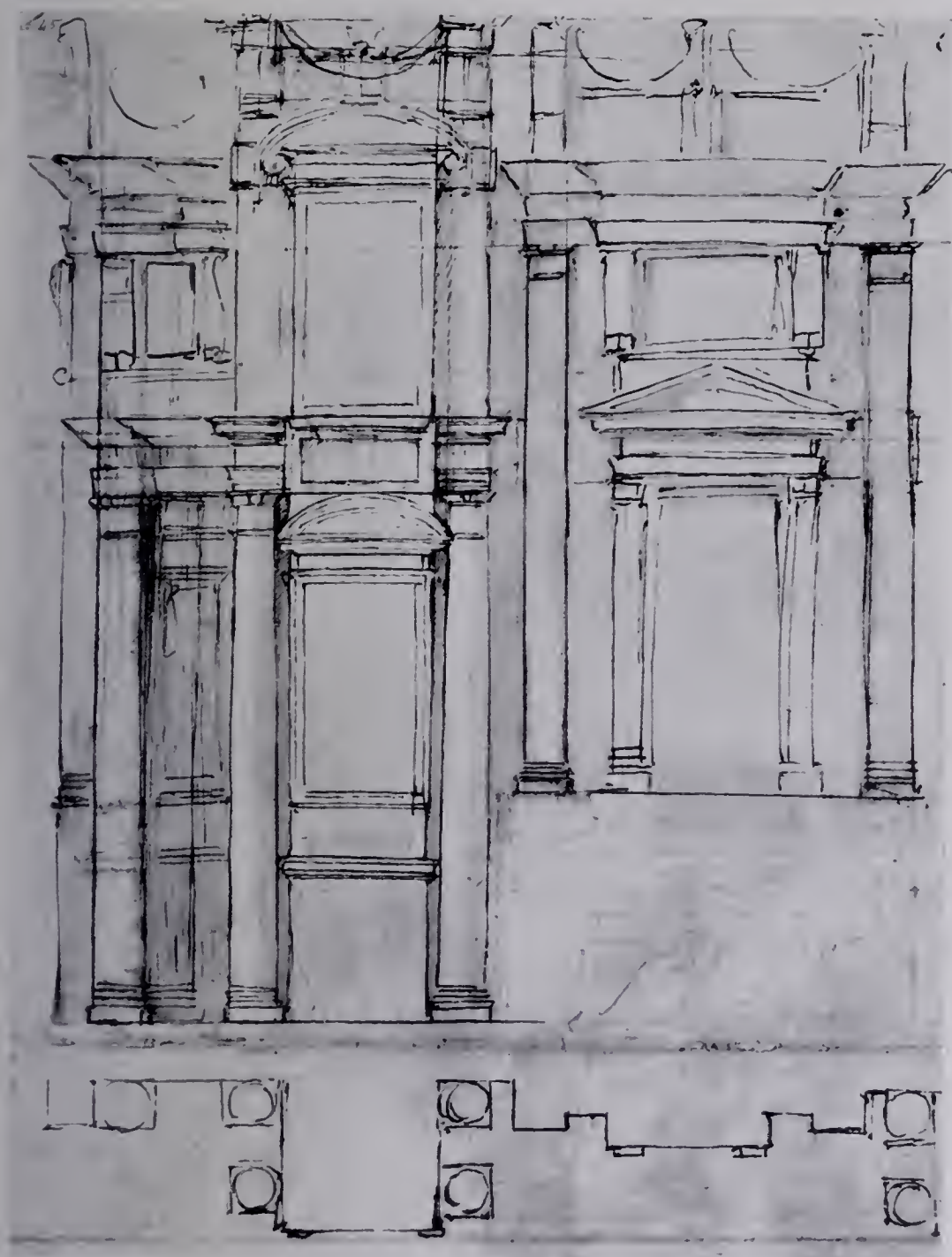



Fig. 40 — Firenze, Casa Buonarroti, Michelangelo: Disegno d'una parete della cappella. (Fot. Brogi).

dei capitelli; sobrietà decorativa nell'attico classicamente diviso in blocchi sporgenti, e in brevi zone piane decorate da un greve festone di alloro, su cui ciondola, tra nastri al vento, un'anfora preziosa (fig. 41). Come nella cappella Sistina, troviamo qui sparsi, nell'opera di Michelangelo, i più eletti motivi della decorazione cinquecentesca. In-

Fig. 41 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Michelangelo: Decorazione dell'attico.
(Fot. Mannelli).

sofferente del trastullo ornamentale, egli ripete, come nella volta della Sistina, le teste d'ariete, le conchiglie, esempio nella faccia laterale del sarcofago sotto Lorenzo de' Medici (fig. 42). Nei capitelli dei pilastri binati, di qua e di là delle tombe medicee son maschere e conchiglie (fig. 43). Nella cornice, sotto le statue dei principi medicei, lungo la parete loro dedicata, sono ovuli, dentelli e maschere tra acute frecce (fig. 44-48); maschere urlanti, con aperta bocca sdentata, con vuote occhiaie o con occhi demoniaci. Michelangelo volle interrompere il silenzio: pianto, disperazione, strida, urli,

Fig. 42 — Firenze, Sagrestia nuova. Cappella medicea.
Michelangelo: Decorazione di sarcofago.
(Fot. Mannelli).

sono significati da quella teoria di maschere, tra frecce acute, sotto la gran cuffia a conchiglia. Dalla parte di Giuliano de' Medici la decorazione è più rada che non sulla faccia della parete ove siede Lo-

Fig. 43 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Michelangelo: Capitelli di pilastri.
(Fot. Mannelli).

Fig. 44 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Michelangelo: Decorazione di cornici sotto le statue dei principi medicei.
(Fot. Mannelli).

Figg. 45-46 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Michelangelo: Particolari delle cornici suddette.
(Fot. Alinari e Mannelli).

Figg. 47-48 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Michelangelo: Particolari delle cornici suddette.
(Fot. Mannelli).

renzo, il Pensieroso, così che sulle finestre cieche non strisciano i draghi come su quelle della parete opposta. La decorazione fu affidata forse a Matteo Cioli da Settignano, che lavorò a San Pietro

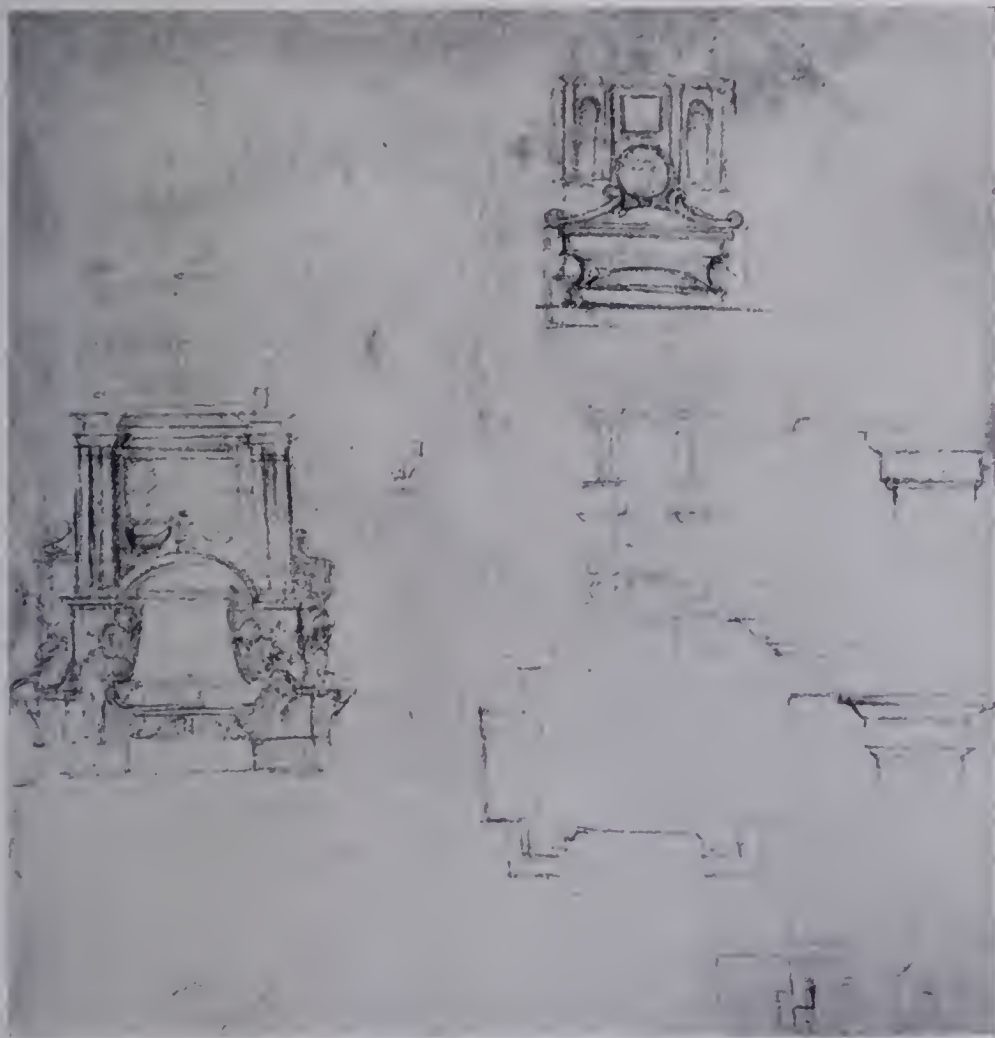



Fig. 49 — Londra, Museo Britannico.
Michelangelo: Primitivo disegno per i sepolcri medicei nella Sagrestia Nuova.

in Vincoli, esempio negli ornamenti del piedistallo di Papa Giulio. A lui probabilmente si devono i candelabri dell'altare della Cappella, a ornati volanti di chimere, di barbe, di ali a fiamme.

Prima, Michelangelo ebbe l'idea, nel disegnare i sepolcri medicei, di porre a fianco di una grande urna due uomini dolenti (fig. 49). Sopra la centina di essa sta, nel disegno, un vaso, da cui si dipartono due ghirlande, stese sotto una gran lastra, nel fondo, che doveva

recare l'iscrizione mortuaria; quel fondo piano è fiancheggiato da colonne binate e sovraccarico dall'architrave. Le colonne poggiano sopra una gran base rettangolare, poggiata a sua volta sopra uno zoccolo che forma sedile ad altri due uomini dolenti, guardie del funebre monumento. Nel foglio stesso, Michelangelo delinea un sepolcro con un gran disco tra le mensole del coperchio, sopra il fondo tripartito da colonne, con una gran lastra quadrata nel mezzo, sopra il disco, e due nicchie ai lati. Il disco doveva recare la scritta col nome del defunto principe. Sembra, che, da prima, il Buonarroti non pensasse ad effigiare Lorenzo e Giuliano de' Medici. In altro foglio, sopra il sarcofago, senza più il clipeo del coperchio (fig. 50), è ripartita la parete: la mediana più elevata con frontispizio ricurvo, come gran pala d'altare sopra grandissima base, e le due laterali con figure, umani mensoloni, poggiati alla parte mediana, e sopra esse, entro un riquadro corniciato, festoni d'alloro. In un terzo foglio, nell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 51), sul fondo della parete si disegna uno scomparto mediano con una statua, due laterali con altre statue; e gli scomparti, come si vede dalle piante segnate nella stessa carta, sono divisi da colonnati. Alla generica indicazione, segue, in un foglio di casa Buonarroti, la determinazione della nicchia rettangolare dove s'asside il defunto principe (fig. 52), sopra il sarcofago, sollevato dal suolo, cinto da festone d'alloro.

Le idee creatrici si susseguono: due sepolcri sono abbinati (figura 53) e su di essi giacciono figure allegoriche; s'innalza su piedistallo la grande nicchia mediana con frontispizio, e una statua vi sta nel mezzo dritta, due statue vi si poggiano ai lati su dal basamento. Tra l'uno e l'altro sarcofago si eleva una grande statua allegorica entro un riquadro rettangolare. Presto prende compiutezza il concetto.

In un'incisione di C. Coypel (fig. 54), riproducente un disegno perduto di Michelangelo, non si vedono più i sarcofagi binati, ma sopra il solo sarcofago si chinan due figure, reggenti un festone di alloro; seggono sull'arco franto del coperchio, unito da una conchiglia; due figure di fiumi si stendono coi loro vasi rovesci (fig. 55) [1], di qua

[1] Che Michelangelo abbia pensato a figure di fiumi, di qua e di là dal sarcofago, è accertato anche dalla terracotta da lui modellata, ora nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti a Firenze, alla quale fu nel Seicento attaccata una testa.

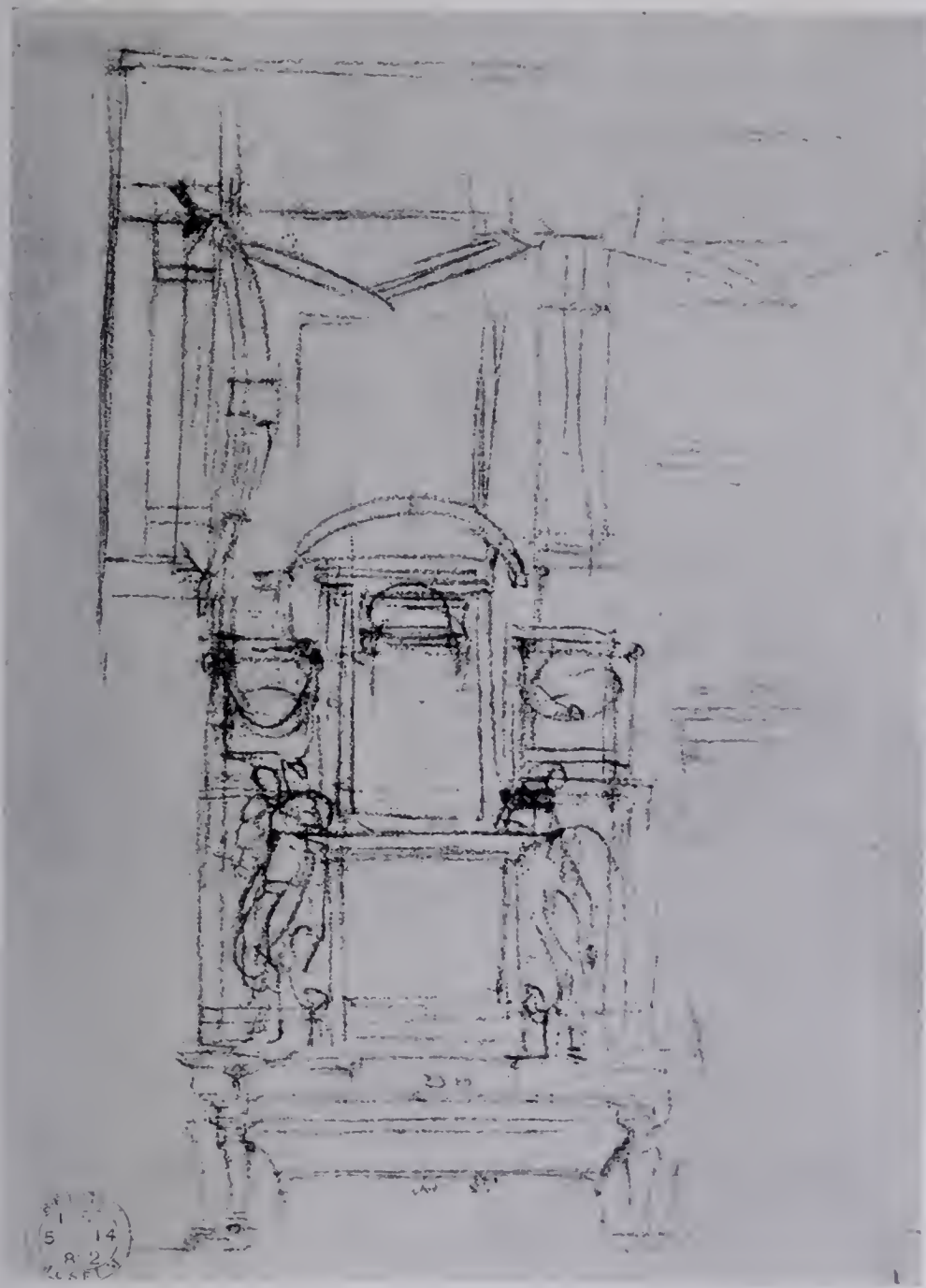



Fig. 50 — Londra, Museo Britannico.
Michelangelo: Primitivo disegno per i sepolcri medicei nella Sagrestia nuova

Fig. [illegible]. — Oxford, Museo Ashmolean.
Michelangelo. Studio per i sepolcri medicei nella Sagrestia nuova di S. Lorenzo.

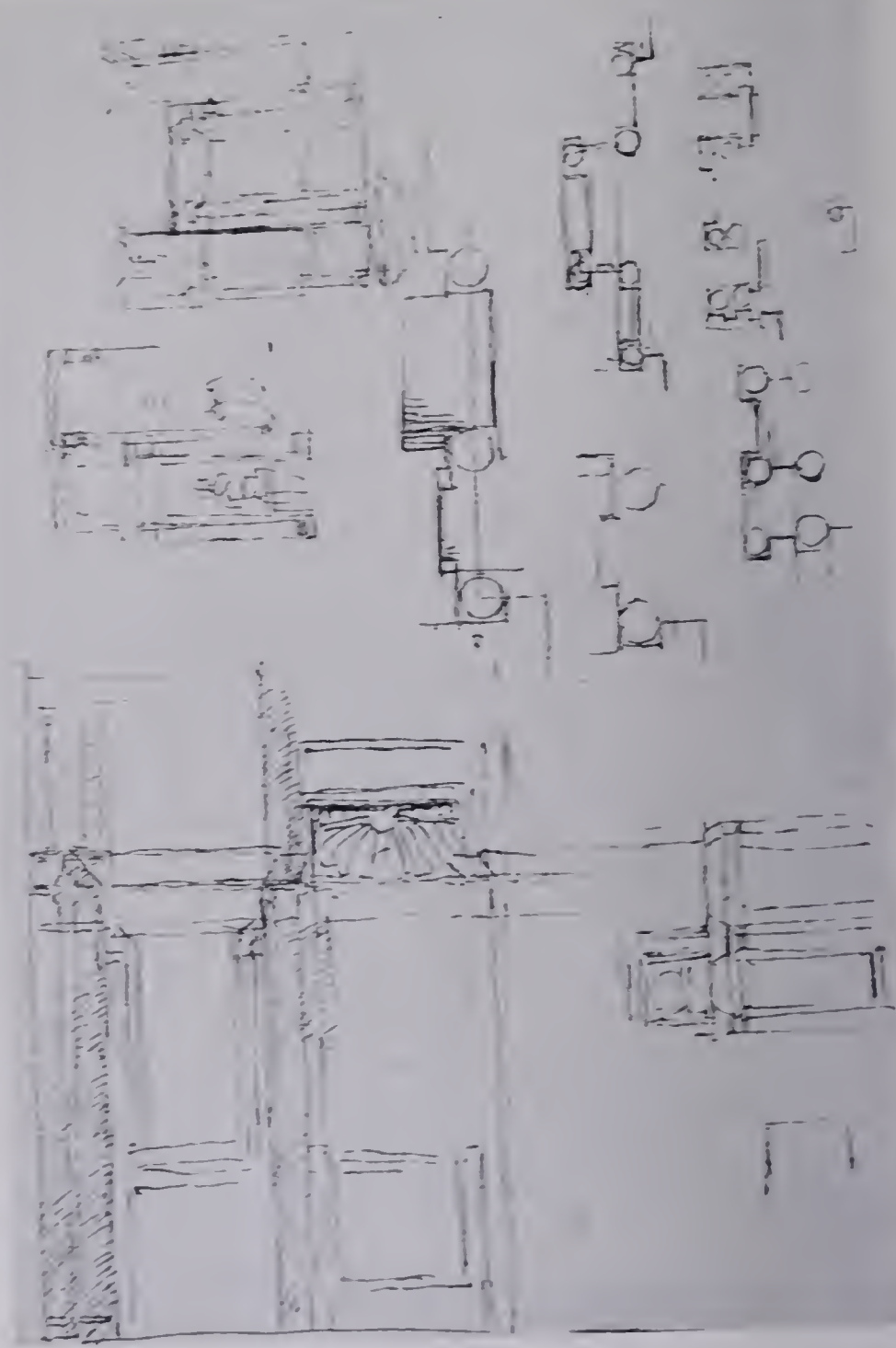
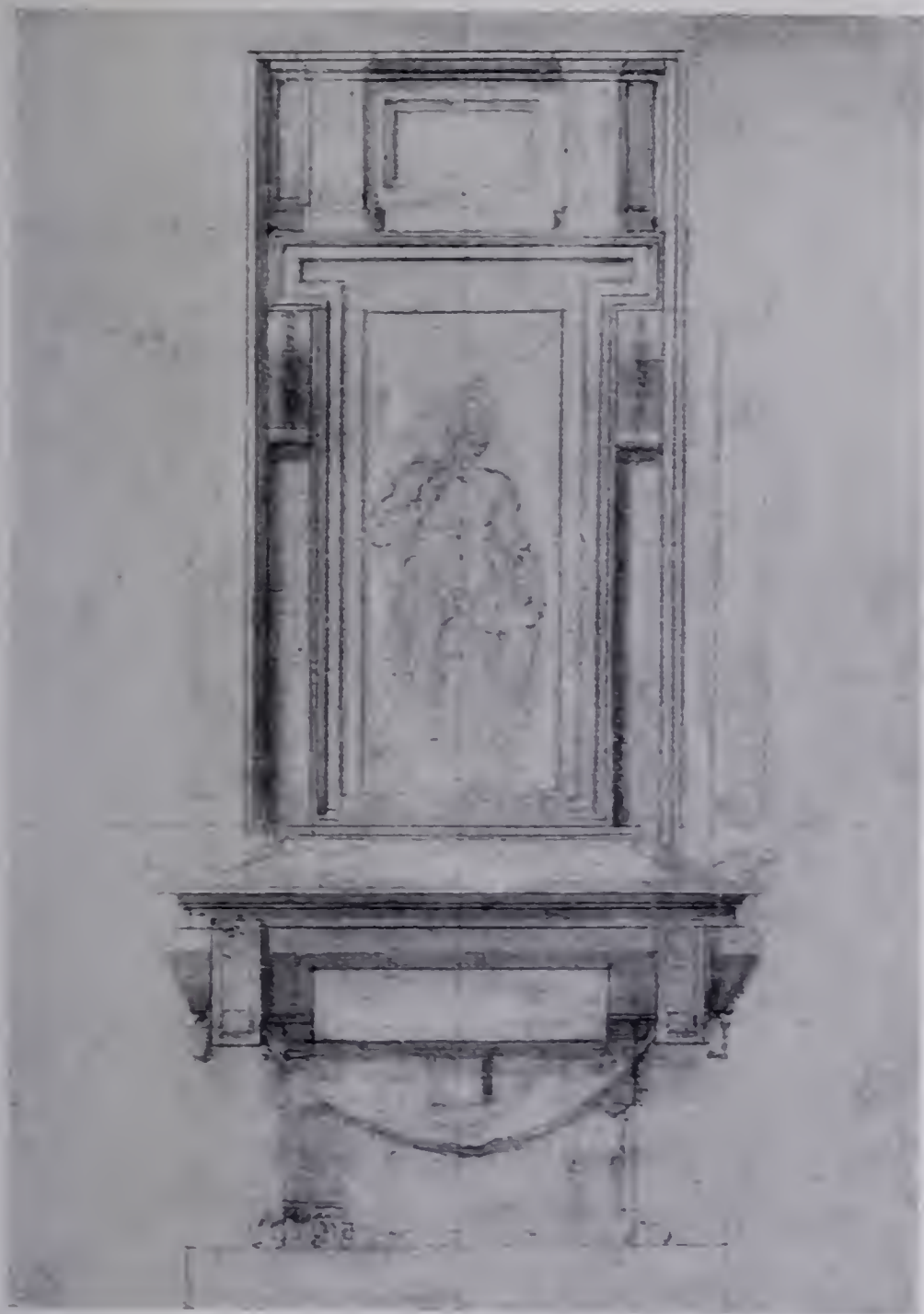



Fig. 52 — Firenze, Casa Buonarroti
Michelangelo: Studio per i sepolcri medicei nella Sagrestia nuova di S. Lorenzo
(Fot. Brogi).

Fig. 53 — Londra, Museo Britannico.
Michelangelo: Studio per i sepolcri medicei nella Sagrestia nuova di S. Lorenzo.

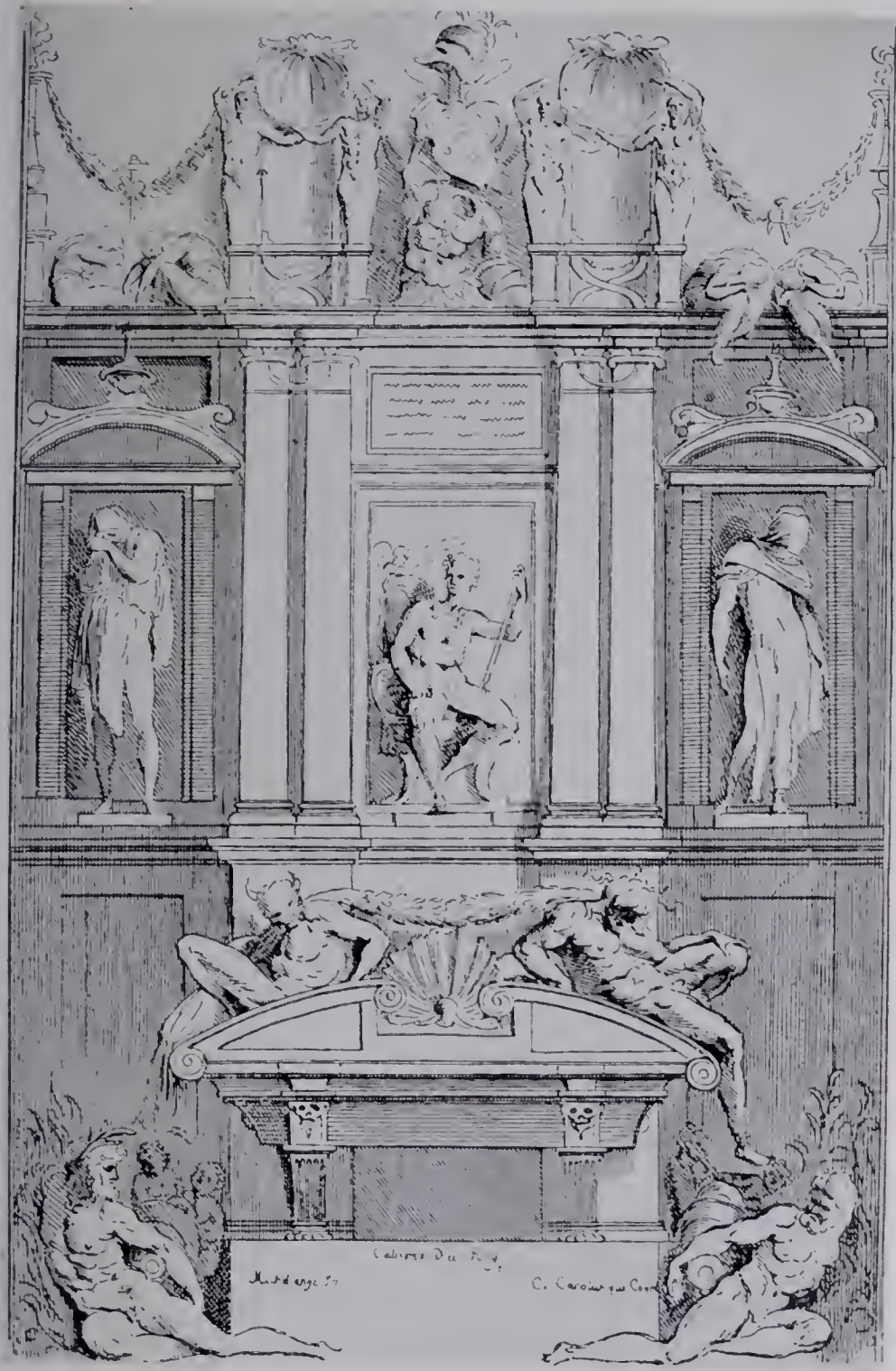



Fig. 54 — Firenze, Sagrestia nuova, Cappella medicea.
Da incisione di C. Coypel, su disegno per la cappella medicea presso il Sig. Ruland in Weimar.

e di là dallo zoccolo su cui piantano i piedi leonini del sarcofago. Sopra, la parete è tripartita: nel mezzo, è assiso il principe defunto; ai lati, sono due statue di dolenti entro riquadri con frontispizio caricato da un vaso. Nell'attico, sono trofei tra erme binate, che portan, tra le braccia incrociate, conchiglie, e con le altre braccia

Fig. 55 — Firenze, Accademia di Belle Arti.
Michelangelo: Abbozzo di figura di Fiume per decorazione della Sagrestia nuova.

sollevan festoni d'alloro annodati a un candelabro fiammante, sotto l'arco dei quali sono coppie di prigioni rannicchiati e piangenti.

In un disegno di Aristotele da Sangallo, nel Gabinetto di Stampe agli Uffizi (fig. 56) [1] si vedono con una figura giacente sul coperchio i sarcofagi binati, sopra i quali s'innalza un grande trittico su basamento, con la Vergine nel mezzo, Adamo ed Eva presso l'albero della Vita nei campi laterali; e al sommo candelabri fiammanti at-

[1] Riprodotto da Heinrich Brockhaus: *Michelangelo und die Medici Kapelle*, Leipzig, 1911.

Fig. 56 — Firenze, Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizi.
Aristotele da Sangallo: Disegno per la cappella medicea, da altro di Michelangelo.

Fig. 57 — Vienna, Albertina. Michelangelo: Disegno per i sepolcri della cappella medicea.

torno a un clipeo, e putti reggenti una tenda che avvolge il monumento. In altro disegno dell'Albertina di Vienna i sarcofagi sono abbinati

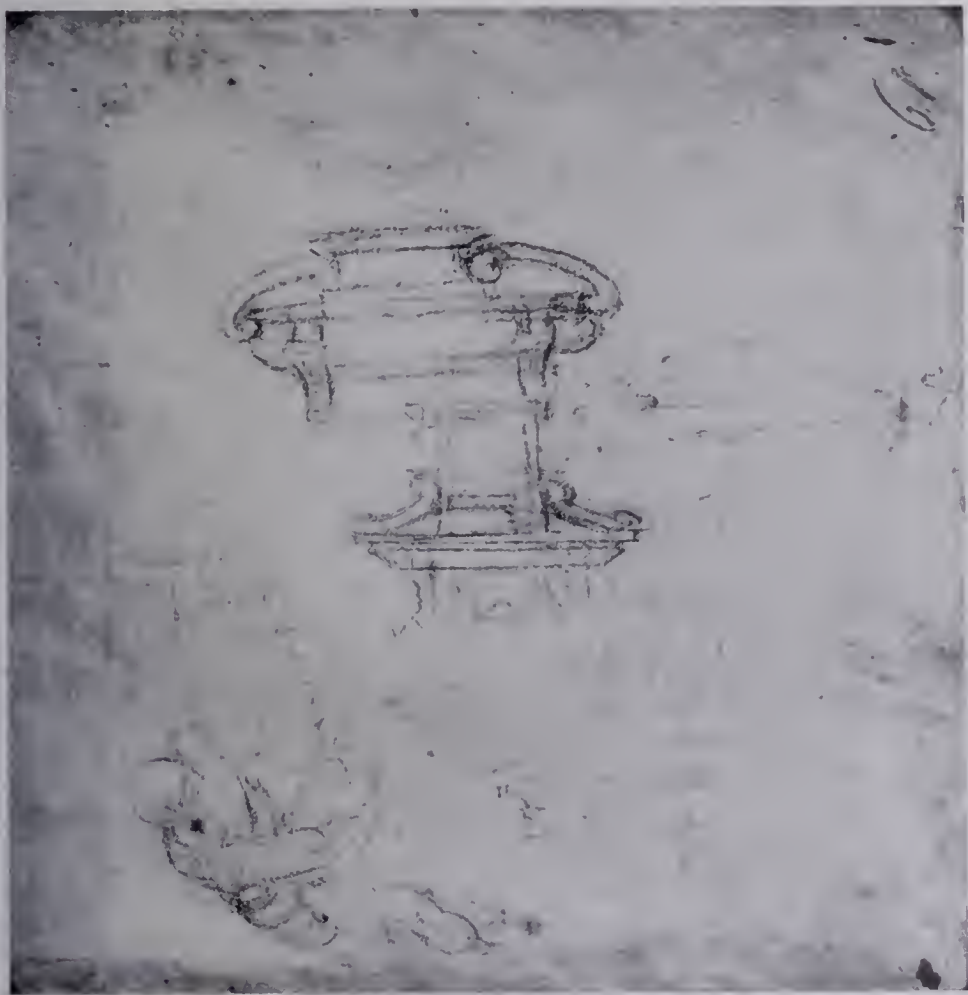



Fig. 58 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Studio dei sarcofagi della Cappella medicea.
(Fot. Brogi).

e tutti gli spazî del trittico sono occupati da sculture (fig. 57). La forma del sarcofago è studiata in altri due disegni (figg. 58-59).

In altro foglio, che può considerarsi un breve riassunto del disegno perduto ora descritto, sul coperchio del sepolcro, s'adagian due figure (fig. 60); le pareti son tripartite da colonne binate; la parte di mezzo chiude uno specchio quadro e uno al disopra, rettangolare; quelle ai lati han finestre cieche oblunghe. Nell'attico sono festoni

d'alloro e si raccolgon trofei, che pure sul suolo son caduti, di qua e di là dal sarcofago. Questo si va via via trasformando, e meglio si

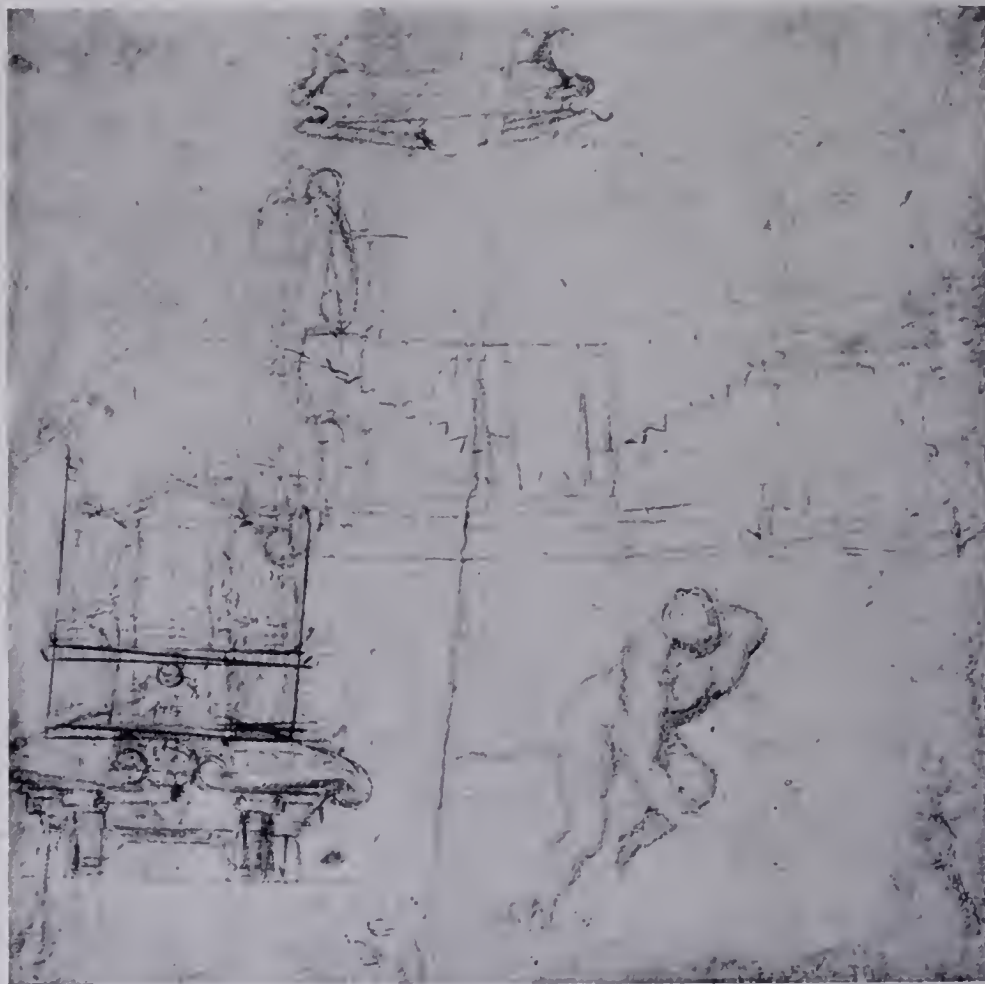



Fig. 59 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Studio per i sarcofagi della Cappella medicea.
(Fot. Brogi).

determina intanto il trittico che si dispiega sul sepolcro (fig. 61). Mentre Michelangelo studiava la disposizione architettonica del vestibolo della biblioteca Laurenziana, trovò modo di concordarla con quell'altra delle facciate della cappella medicea. Nei penultimi due disegni per la sagrestia nuova (nn. 58-59), si trovano schizzi per la biblioteca laurenziana.

* * *

Vi attese dal 1523 al 1534, e, più tardi, dal 1549 al 1559 [1]. Il triplice scalone d'accesso alla biblioteca (figg. 62-63), terminata dall'Ammannati, ha nella parte di mezzo, all'inizio, tre gradi curvilinei amplissimi, inoltrati tra due alti piedistalli, contro cui si giunge la teoria delle brevi balaustre, dimezzate, come bulbi reggenti l'appoggiatoio dello scalone. Dopo i tre gradoni curvi, i gradi s'innalzano arcuati, e s'aggirano in riccioli o in rotelle al loro termine. Vanno superbi i gradi, accompagnati, sin quasi al sommo, da due scale a destra e a sinistra, e arrivano alla porta solenne (figg. 64-65), che nella cimasa ha l'iscrizione col nome di Clemente VII pontefice, fondatore della Biblioteca. Abbiamo il disegno di Michelangelo per la porta stessa

[1] I documenti per la libreria sono qui riassunti:

1523, 8-20 dicembre. Michelangelo va a Roma, forse per i piani della costruzione della libreria laurenziana.

1523, 30 dicembre. Da Roma il Fattucci scrive al Buonarroti d'aver mostrato a Jacopo Salviati « il disegno della libreria di San Lorenzo », perchè ne parli al Papa.

1524, 2 gennaio. Gio. Francesco Fattucci invita Michelangelo a fare un altro disegno con le misure di « tutte e dua le librerie, cioè la latina e la grecha ».

1524, gennaio. Michelangelo scrive al Fattucci:

« Intendo per l'ultima vostra come la Santità del nostro Signore vuole che 'l disegnio della Libreria sia di mia mano. Io non ho notizia nessuna, nè so dove se la voglia fare; e se bene Stefano (*Stefano di Tommaso, già miniatore, poi architetto al servigio di Michelangelo per i lavori della Sagrestia Nuova*) me n'à parlato, non ci ò posto mente. Come torna da Carrara, io m'informerò da lui, e farò ciò che io saprò, benchè non sia mia professione ».

1524, 6 febbraio. A Giovanni Spina in Firenze. « L'apportatore di questa sarà Stefano miniatore, al quale darete ducati quindici per conto de' modegli ch'io fo per papa Clemente ».

1524, 5-23 aprile. Lettere del Fattucci a Michelangelo. « Il Papa dice che voi facciate la libreria dove voi volete ».

1524, luglio. Lettera di Michelangelo al Fattucci. « Per l'ultima vostra son ito a trovar lo Spina per intendere se à commessione di pagare per la libreria, come per le sepulture, e visto ch'ei non l'à, non ò dato principio a detta opera ».

1524, 8 agosto. Lettera a Giovanni Spina: « l'apportatore di questa sarà Niccolò di Giovanni detto il Sordo, al quale pagherete ducati tre per conto della pietra forte ch'egli à tolto a cavare per la Libreria di San Lorenzo ».

1524, 29 agosto. Michelangelo accetta la provvisione papale per la libreria.

1524, autunno. Incominciano i lavori nella libreria laurenziana.

1525, 23 dicembre. Clemente VII scrive a Michelangelo, sollecitando i lavori della Sagrestia nuova e della Libreria.

1526, 3 aprile. Lettera del Fattucci a Michelangelo per il palco e i banchi della libreria.

1526, 18 aprile. Il Fattucci riceve da Michelangelo un disegno per la porta della Libreria e alcune parole di una iscrizione che piacque molto al Pontefice.

1526, 17 giugno. Lettera di Michelangelo al Fattucci: « Del ricetto, di questa settimana si è murato quattro colonne e una n'era murata prima. Terranno un poco adietro e' tabernacoli: pure in quattro mesi da oggi credo sarà fornito. El palco si comincerebbe ora, ma tigli non sono ancora buoni ».

1533, 20 agosto. Michelangelo alloga ad alcuni maestri scalpellini la porta e la scala della libreria in pietra di Fossato.

(fig. 66), e si può notare come, nell'opera, manchino le mensole a sostegno della tabella, e tutto, semplificato, prenda più netto e ferreo taglio. Si può anche notare come le cornici del frontespizio si allunghino sotto una superiore corteccia, a interrompere la stiratura della linea. Altre prove per la porta si hanno probabilmente nei disegni (figg. 67-68). Come abbiamo veduto, Michelangelo non ama la condotta uguale delle linee, la stesura e lisciatura delle facce o dei piani, e quanto può dare idea di forma meccanica. Nella parete del vestibolo ad angolo retto con quella ove s'apre la porta monumentale si ripetono le colonne binate; e le finestre cieche, che stanno tra l'una e l'altra coppia di colonne, con frontispizio or curvo or rettilineo (fig. 69), hanno pilastri a guisa di daghe entro guaina (fig. 70): particolarità propria all'architettura michelangiolesca rifuggente dalle facce ugualmente spianate. Le guaine stesse sono scanalate, come le mensolette di sostegno del piano inferiore delle finestre cieche, e le più grandi mensole sottostanti alle cornici, che s'allungano orizzontali dalla soglia della porta della biblioteca. Nell'ordine superiore alla porta d'ingresso son finestre, che il disegno di Michelangelo

---

1538, 16 dicembre. Lettera di Michelangelo a Lionardo di Buonarroto Simone in Firenze; Bartolomeo Ammannato, capomaestro dell'Opera di Santa Maria del Fiore, mi scrive e domanda consiglio, da parte del Duca d'una certa scala che s'à fare nella Libreria di San Lorenzo. Io n'ò fatto così grossamente un poco di bozza picola di terra ... ».

1555, 28 settembre. Cosimo de' Medici desidera che Michelangelo venga a Firenze a dar compimento alla sagrestia e alla scala della libreria di San Lorenzo.

1558, 28 settembre. Michelangelo a Giorgio Vasari: « Circa la scala della Libreria, di che m'è stato tanto parlato, crediate che se io mi potessi ricordare come io l'avevo ordinata, che io non mi farei pregare. Mi torna bene nella mente come un sogno una certa scala, ma non credo che sia apunto quella che io pensai allora, perchè mi torna cosa goffa, pure la scriverò qui: cioè, che se voi togliessi una quantità di scatole aovate, di fondo di un palmo l'una, ma non d'una lunghezza e larghezza; e la maggiore prima ponessi in sul pavimento, lontana dal muro della porta tanto, quanto volete che la scala sia dolce o cruda; e un'altra ne mettessi sopra questa che fussi tanto minore per ogni verso, che in su la prima, di sotto avanzassi tanto piano quanto vuole il piè per salire, diminuendole o ritirandole verso la porta fra l'una e l'altra, sempre per salire, e che la diminuzione dell'ultimo grado sia quanto il vano della porta; e detta parte di scala aovata abbi come due alie, una di qua et una di là; che vi seguitino e' medesimi gradi, ma diritti e non aovati... ».

1558, 16 dicembre. Michelangelo scrive al nipote Leonardo che l'Ammannati, da parte del Duca Cosimo, gli ha chiesto consiglio per la scala che si deve fare nella libreria di San Lorenzo.

1559, 14 gennaio. Michelangelo manda all'Ammannati il modello piccolo di terra della Scala della libreria, e scrive: « ò openione che quando detta scala si facesse di legname, cioè d'un bel noce, che starebbe meglio, che il macigno e più a proposito a' banchi, al palco e alla porta ». Ma l'Ammannati non seguì il consiglio, e usò invece la pietra ».

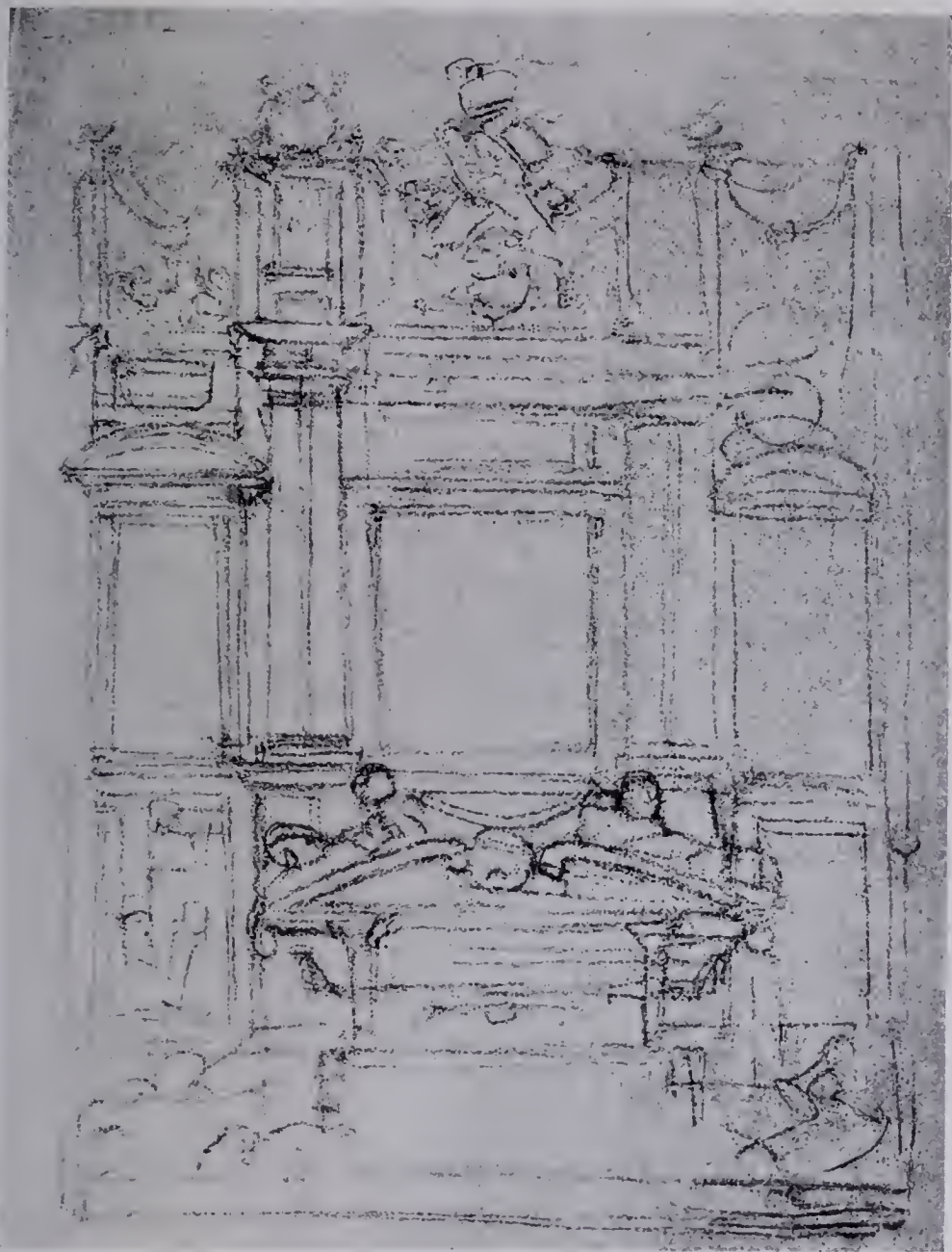



Fig. 60 — Londra, Museo Britannico.
Michelangelo: Studio per i sepolcri della Cappella medicea.

prepara per dare all'entrata del luogo dedicato al sapere solennità e imponenza. Si vede in due disegni, uno del Museo di Haarlem (figura 71), l'altro nella Casa Buonarroti (fig. 72), lo studio di Michelangelo per il vestibolo; nel secondo è accresciuto il numero delle colonne

alveolate; e nell'attico son disegnati quadrati e tondi, che dovevano eseguirsi così, come vediamo, sulle finestre cieche laterali alla porta maggiore, in forma di semplici regoli, che si spezzano in alto e portan festoni. È una intelaiatura degli spazî vuoti così nobilmente tracciati da coordinarli coi pieni. Anche, nel basamento, si hanno riquadrature, incorniciature; e, in fondo alla sala, le finestre cieche son di-

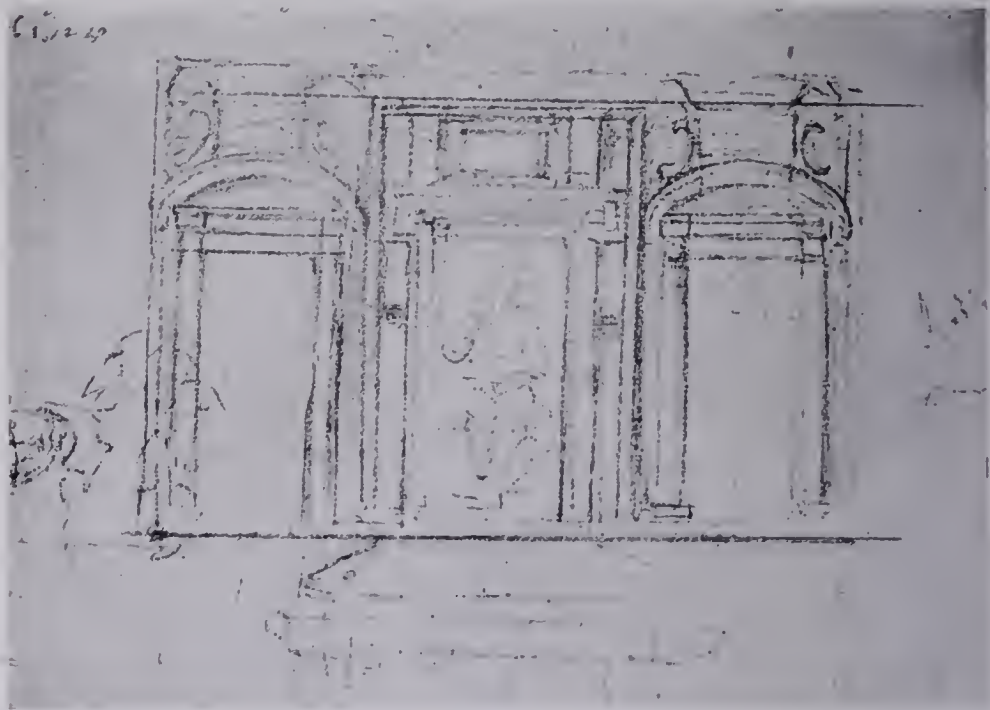



Fig. 61 — Windsor Reale Biblioteca.
Michelangelo: Studio per la Cappella medicea nella Sagrestia nuova di San Lorenzo.

sposte in un grande telaio rettangolare: tutto per legar le parti all'insieme, stringerle all'unisono. Nell'esterno del vestibolo, le finestre del primo ordine s'incassano entro specchi, così che sembrano, per il loro maggior peso, reggere quelle del second'ordine (fig. 73). Le finestre incassate si rivedono anche sopra il chiostro di San Lorenzo (fig. 74). Entrati nel salone della biblioteca (fig. 75), si sente la maestà del luogo, chiuso nel fondo da una porta aggiogata da una centina, che sembra impostarsi sopra una porta posteriore a quella che viene davanti col frontispizio triangolare: la retrostante è retta da colonne, l'altra avanzata si poggia su d'una tavola scesa verticalmente, su cui si attaccano le incorniciature cadenti dal timpano

Fig. 62 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Triplice scalone d'accesso.
(Fot. della Sopraintendenza).

a gradi (figg. 76-77). Un disegno preparatorio per la porta solenne, è forse quello di Casa Buonarroti (fig. 78), nel quale si vedono sui lati le colonne reggere un frontespizio sottostante a quello più avanzato. Un'altra porta della Biblioteca (fig. 79) è più semplice che la centrale ed ha tronca l'arcata interiore del timpano, tronchi sui lati l'architrave, il fregio e la cornice superiore.

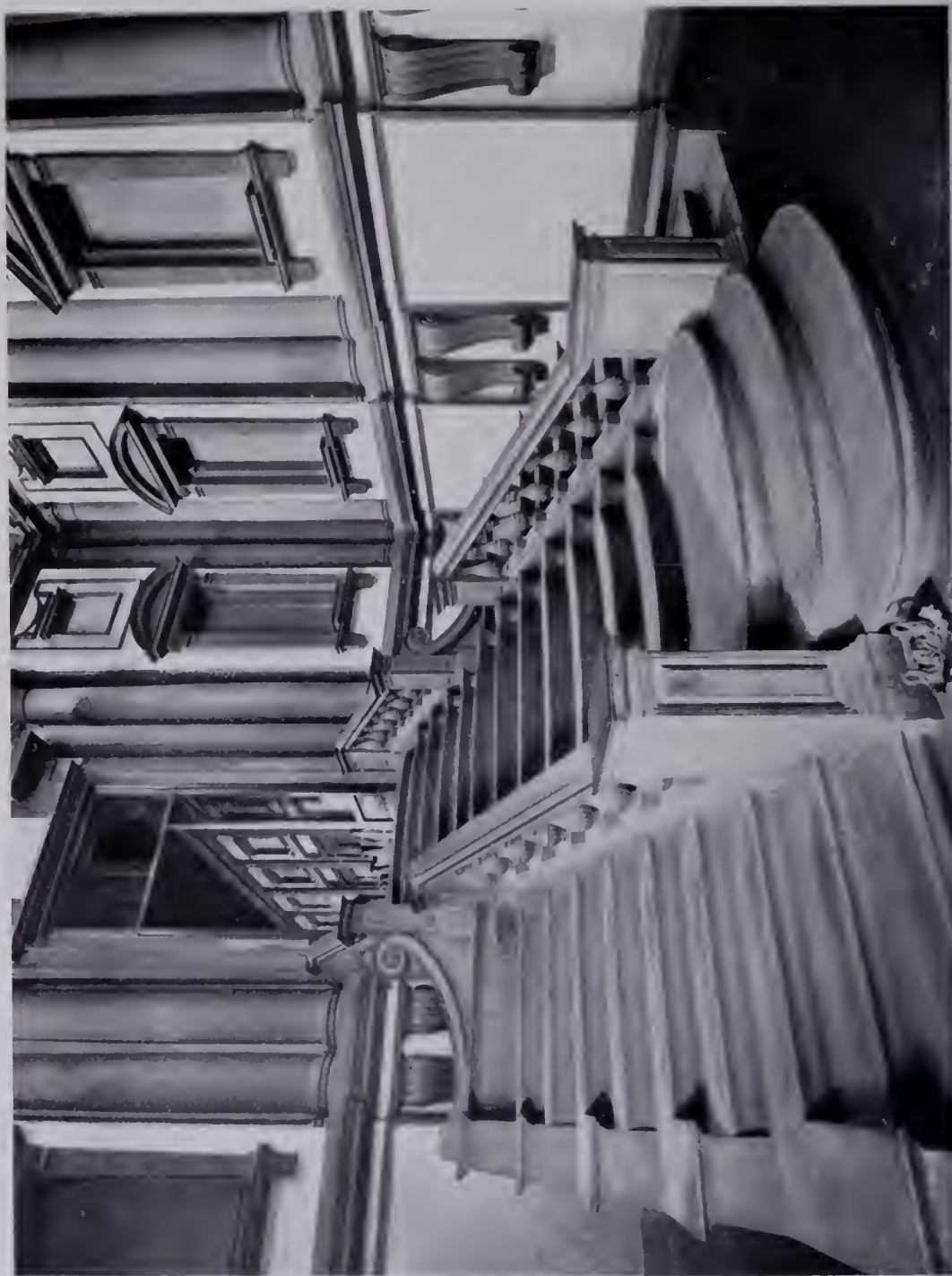



Fig. 63 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Altra veduta dello scalone d'accesso.
(Fot. Anderson).

Fig. 64 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Michelangelo: Particolare del Vestibolo.
(Fot. Brogi).

Fig. 65 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Michelangelo: Particolare del Vestibolo. (Fot. Brogi).

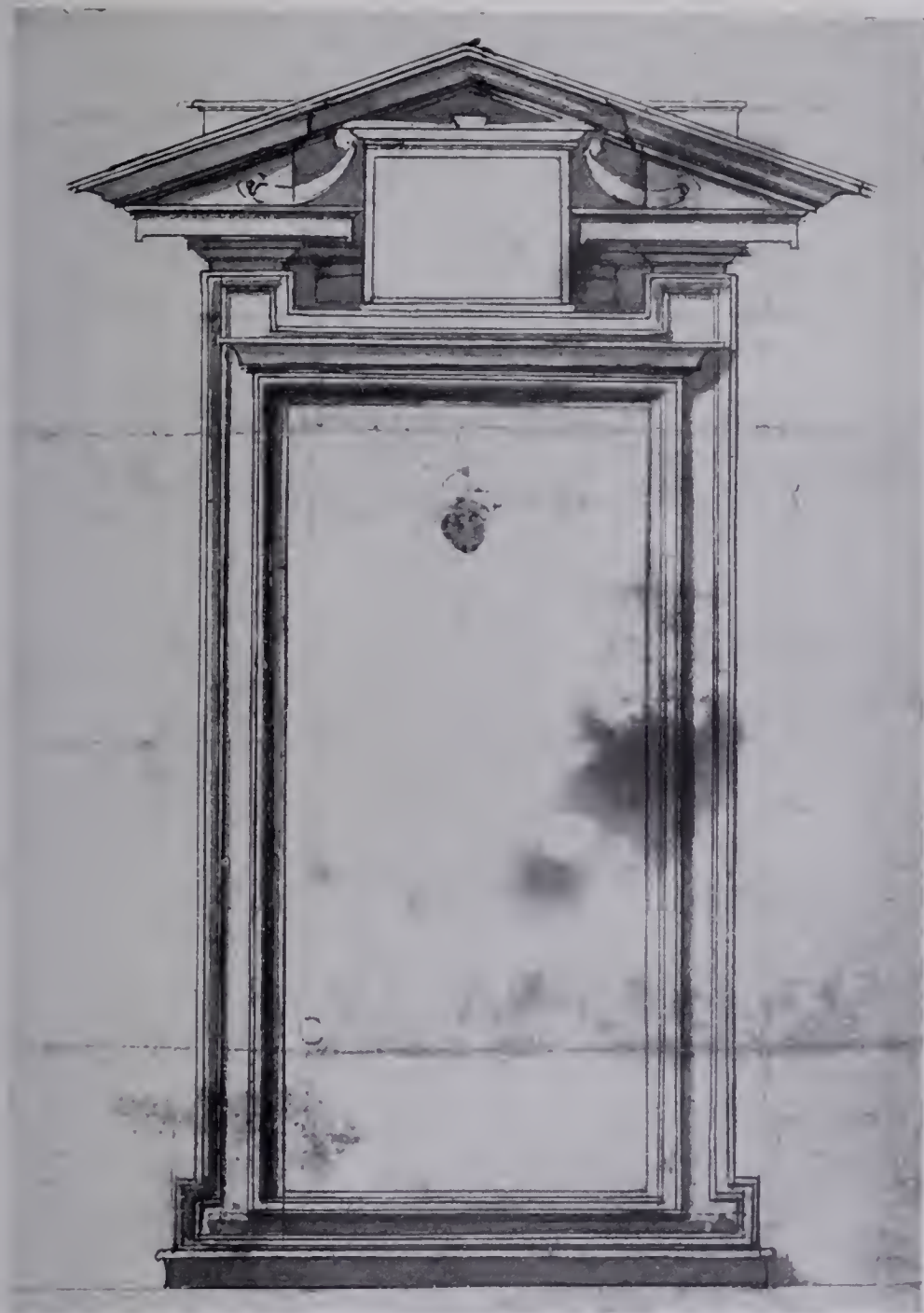



Fig. 66 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Studio per la porta della Biblioteca Laurenziana.
(Fot. Brogi).

Fig. 67 — Firenze. Casa Buonarroti.
Michelangelo: Studio per la porta della Biblioteca Laurenziana.
(Fot. Brogi).

Fig. 68 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Studio per la porta della Biblioteca Laurenziana.
(Fot. Alinari).

Fig. 69 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Michelangelo: Particolare del Vestibolo.
(Fot. Alinari).

Pensò anche, Michelangelo, ai plutei (fig. 80) e ai soffitti della biblioteca (fig. 81), e ne schizzò rapidamente due, in uno facendo

Fig. 70 — Firenze, Biblioteca Laurenziana.
Michelangelo: Finestra finta del Vestibolo.
(Fot. Brogi).

riapparire la consueta scheletrita testa d'ariete e gli specchi con sottili balaustrine agli spigoli, come nelle tabelle della cappella Sistina (fig. 82).

Non lasciamo San Lorenzo, lo studio per la facciata, per la sagrestia nuova, per la biblioteca, senza soffermarci davanti al

sacrario costruito sul disegno di Michelangelo (fig. 83). Dietro la ringhiera con balaustre, anche alveolate negli acroteri, sta la

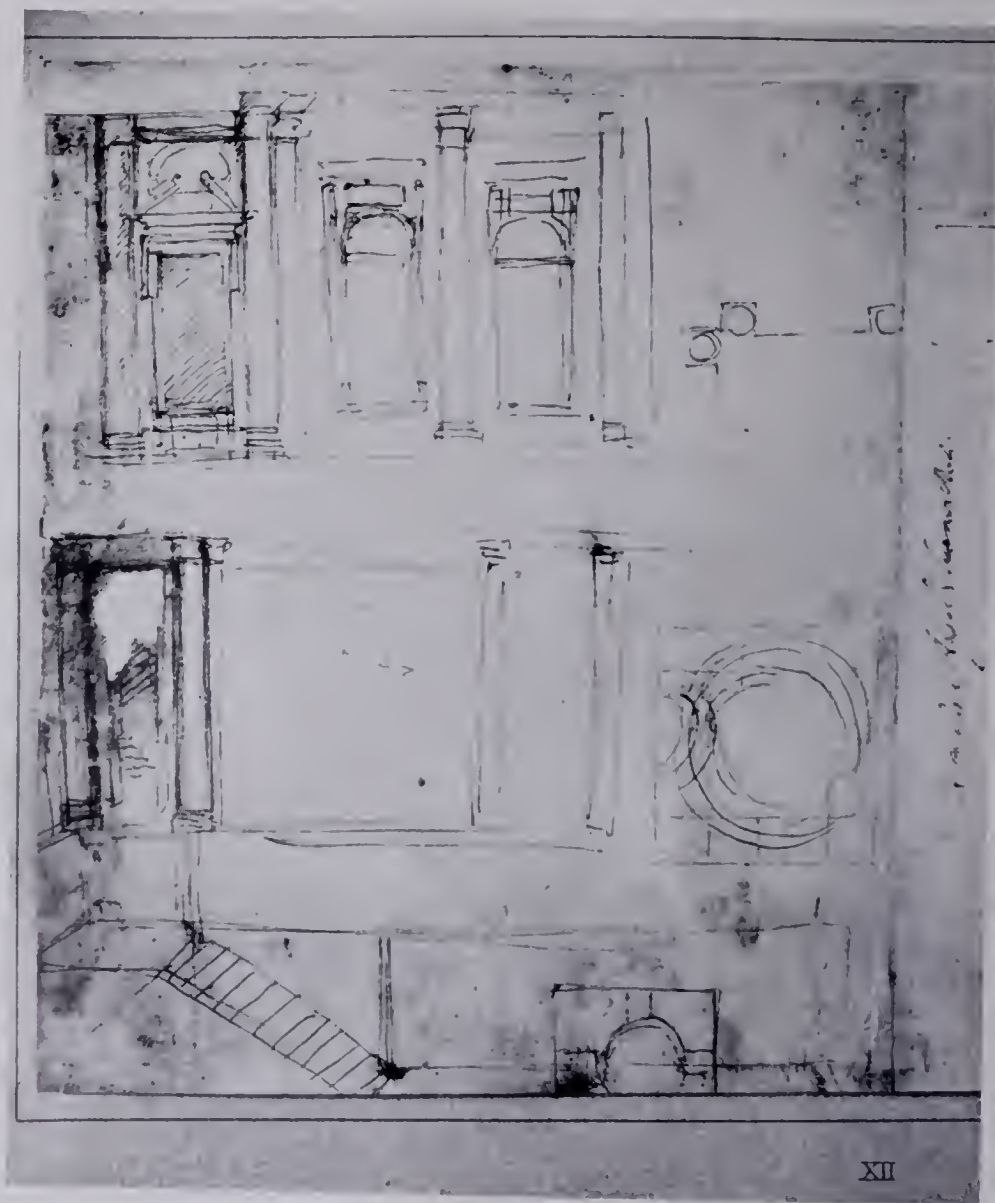



Fig. 71 — Haarlem, Museo.
Michelangelo: Disegno per il vestibolo della Biblioteca Laurenziana a Firenze.

fronte del sacrario con tre porte, quella di mezzo con frontispizio triangolare, le altre due con imposta orizzontale, tutte tre tra pilastrate; entro le quali cadon festoni di quercia e d'alloro retti

Fig. 72 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Disegno per il vestibolo della Biblioteca Laurenziana.
(Fot. Brogi).

Fig. 73 — Firenze, Biblioteca Laurenziana.
Michelangelo: Veduta esteriore del vestibolo.
(Fot. Brogi).

dagli anelli medicei a punta di diamante. La semplicità delle tre porte infonde al luogo nobiltà, purezza. Silenzio sacro emana dall'architettura.

Fig. 74 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Veduta del Chiostro della chiesa di San Lorenzo.
(Fot. Brogi).

Fig. 75 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Veduta dell'interno della biblioteca stessa.
(Fot. Alinari).

Fig. 76 — Firenze, Biblioteca Laurenziana.
Veduta dell'interno del Salone della biblioteca stessa.

* * *

Morto il 3 ottobre 1546 Antonio da Sangallo il Giovane, Michelangelo fu chiamato alla sua successione nei lavori di Palazzo

Fig. 77 — Firenze, Biblioteca Laurenziana.
Porta nel fondo del salone.
(Fot. Brogi).

Farnese. Così al forte tradizionalista successe l'innovatore, il rivoluzionario, che subito mostrò la sua ostilità verso il predecessore scrivendo al Pontefice come nel palazzo non fosse nè ordinazione alcuna,

Fig. 78 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Disegno per una finestra. (Fot. Brogi).

Fig. 79 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Altra porta della biblioteca stessa. (Fot. Brogi).

Fig. 80 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Plutei per codici mss. (Fot. Brogi).

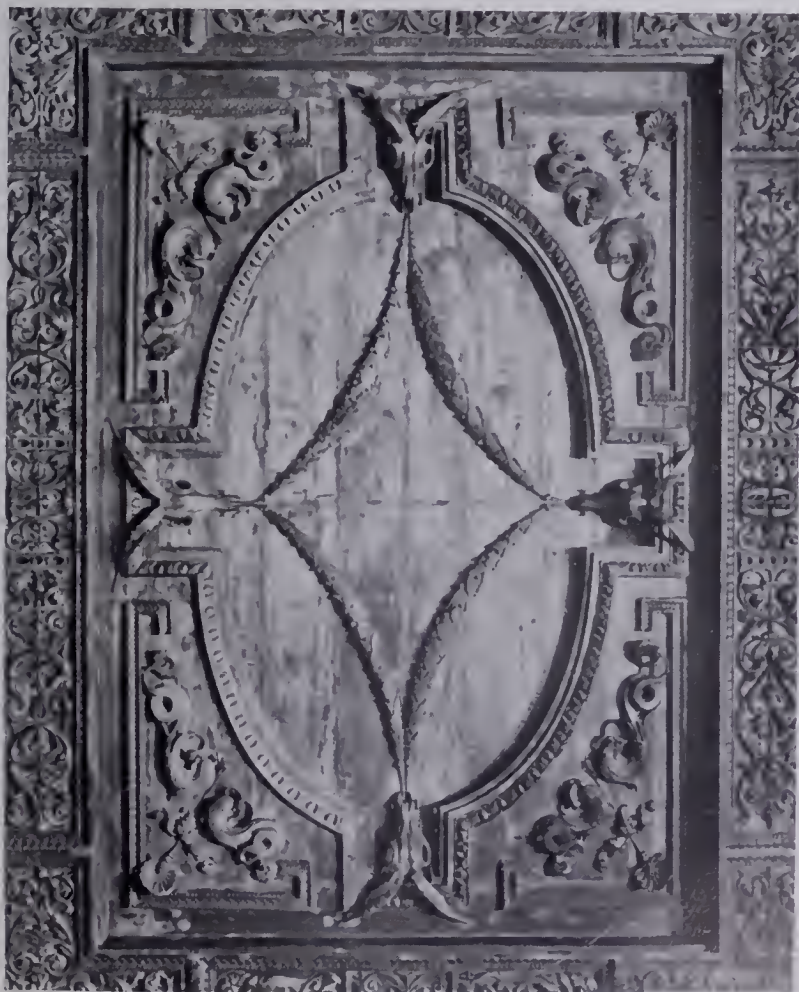



Fig. 81 — Firenze, Biblioteca Laurenziana. Michelangelo: Particolare del soffitto. (Fot. Brogi).

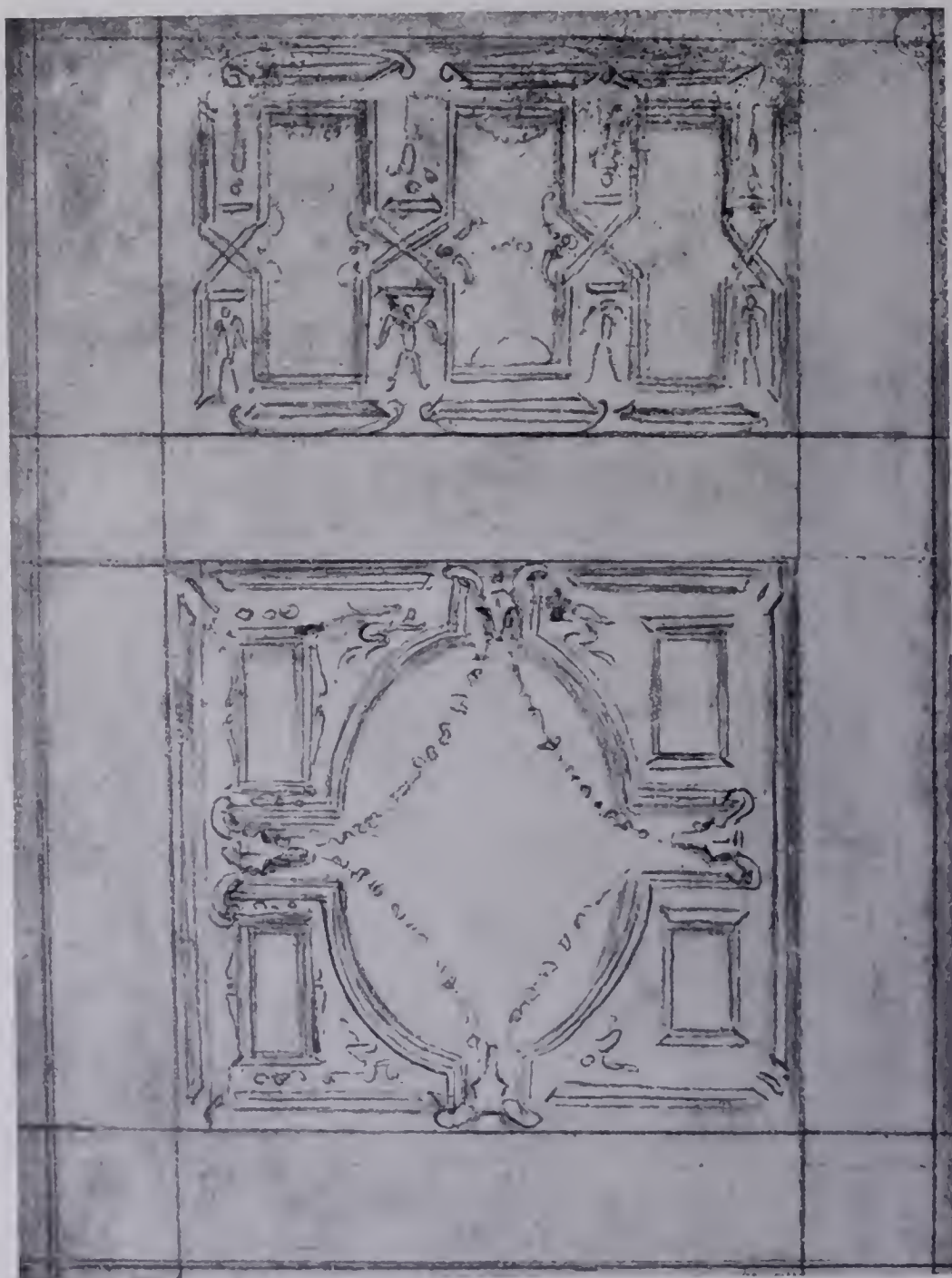



Fig. 82 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Disegno per il soffitto della biblioteca. (Fot. Brogi).

Fig. 83 — Firenze, Chiesa di S. Lorenzo. Michelangelo: Il Sacrario.
(Fot. Brogi).

nè disposizione, o collocazione elegantemente composta, nè comodità della composizione, nè conveniente consenso dei membri dell'opera, nè decoro o convenevolenza, nè distribuzione misurata, ma a caso o a capriccio. Nulla sarebbe stato fatto, secondo le regole di Vitruvio: l'ostilità di Michelangelo arriva così ad ogni eccesso di parole contro Antonio da Sangallo. E il grand'uomo, in un momento d'aberrazione, discorre della scomodità della composizione delle membrature architettoniche, perchè «la minaccia una grossa spesa da non finire mai detta opera», e la distribuzione dell'opera stessa deve esser fatta «secondo l'abundantia de' denari». Michelangelo, per essere inteso dal Pontefice, spiega Vitruvio con la contabilità alla mano. Racconta il Vasari che Paolo III volle che il Buonarroti «con suo disegno ed ordine» facesse il cornicione del palazzo Farnese. Egli «fece fare un modello di braccia sei di legname della grandezza che aveva a essere, e quello in su uno dei canti del palazzo fe porre, che mostrassi in effetto quel che aveva a essere l'opera: che piaciuto a Sua Santità, e a tutta Roma, è stato poi condotto, quella parte che se ne vede, a fine, riuscendo il più bello e 'l più vario di quanti se ne siano mai visti, o antichi o moderni». Il modello di cornicione fu eseguito nel 1546, in grandezza naturale, e, per prova, collocato al sommo della facciata. Giovan Francesco Ughi, scrivendo a Michelangelo una lettera (14 maggio 1547), circa il blatterare di Nanni di Baccio Bigio: «lui dice», così scrive, «che voi avete fatto un modello, de una cornice al palazzo di Farnese tanto grande che, ancora sia di legno, s'è avuto a puntellare la facciata...». A parte le ciarle che la setta sangallesca e i suoi adepti andavan spargendo, il cornicione corona grandiosamente il palazzo magnifico (fig. 84): nella cornice superiore, tra le balaustrine a gocce, son svariate teste leonine, sotto cui curvansi le mensole, puntate sopra un architrave, ove nel fregio una teoria di gigli farnesiani si schiera tra cespi di foglie. Si hanno parecchi disegni del maestro: quelli più prossimi alla forma del cornicione eseguito, sono in un foglio alla sanguigna della galleria degli Uffizî (fig. 85) e in un altro a matita di Casa Buonarroti (fig. 86). In questo, a destra, è una gran cornice alla classica, che trova altri sviluppi in tre fogli, qui successivamente riprodotti (figg. 87-90), studî per le porte del primo piano di palazzo Farnese: quelle più lontane dalle finestre (fig. 91) son la riduzione delle altre che vi sono

prossime, più affondate nelle pareti e di proporzioni grandiose (fig. 92), così da potersi credere al Vasari che a Michelangelo assegna l'ampliamento della sala grande (fig. 93) e l'ordine « al ricetto dinanzi » (figura 94). L'iscrizione RANVTIVS FARN. CARD. è incisa nel fregio convesso delle porte, e quella convessità diviene caratteristica alle amplificate sagome dell'architettura.

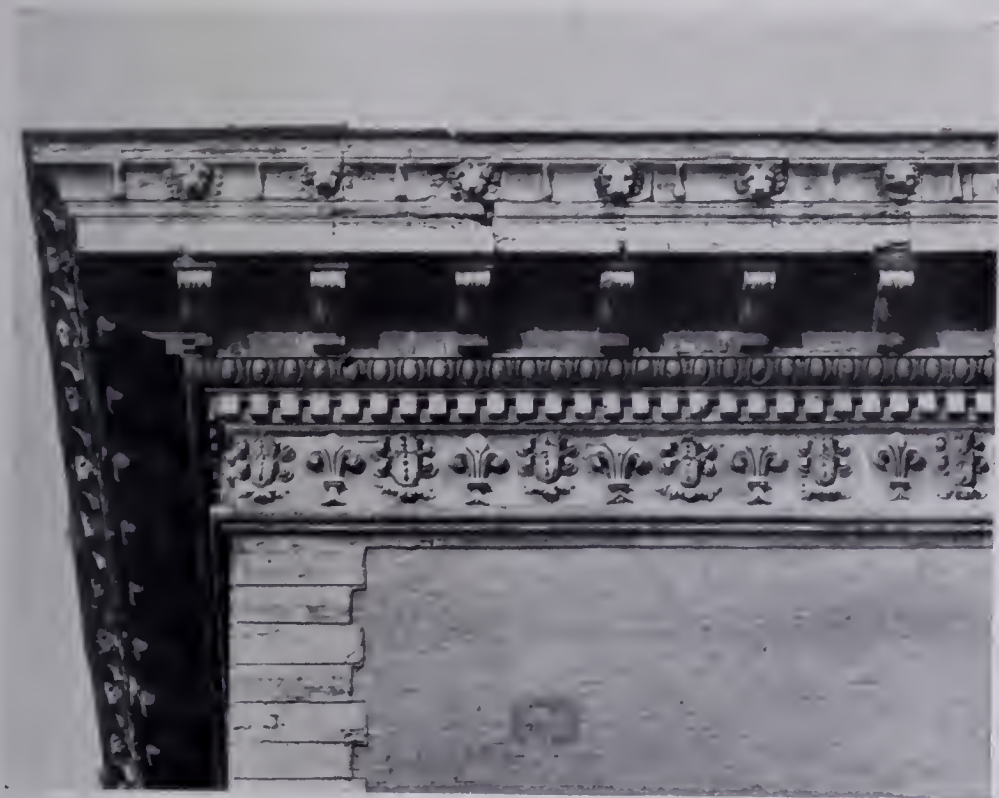



Fig. 84 — Roma, Palazzo Farnese. Michelangelo: Particolare del cornicione. (Fot. Anderson).

Anche il fregio di stucco tra il primo e il secondo piano sembra eseguito su disegno di Michelangelo, con quei festoni fra teste leonine e gigli farnesiani: chiaramente poi si scorge la traccia da lui data per le finestre del secondo piano (figg. 95-97), nel bucranio come capitello pensile all'interno del timpano, nelle mensole scanalate e in altri particolari, dove si mostra l'indipendenza dell'architetto, per esempio nel cappello delle finestre, che par staccato dall'incorniciatura di esse. Ad ogni modo, si può notare che Michelangelo, non volendo conformarsi all'opera di Antonio da Sangallo il Giovane, sminuì la gran-

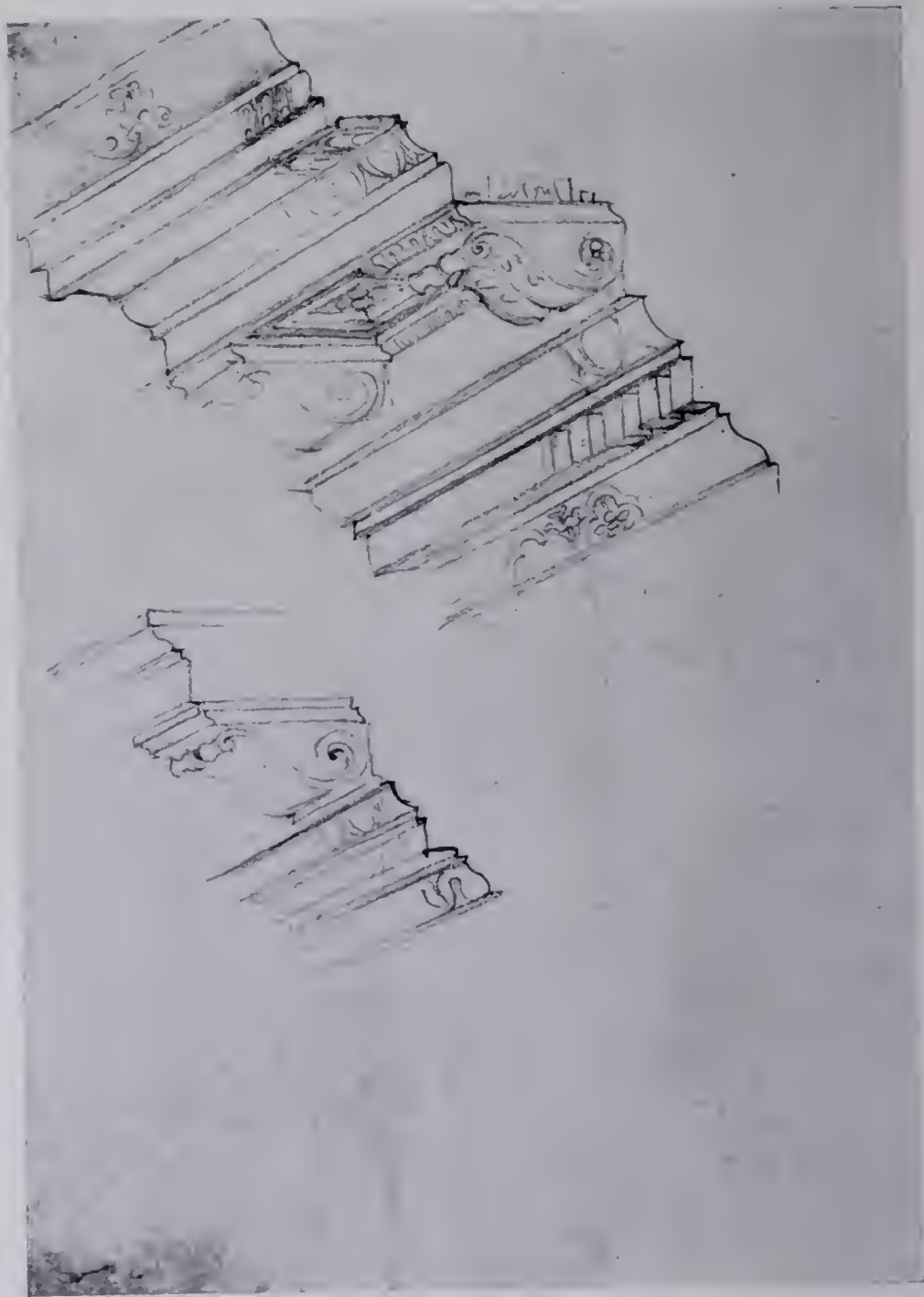



Fig. 85 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni. Michelangelo: Studi di cornicioni. (Fot. Alinari).

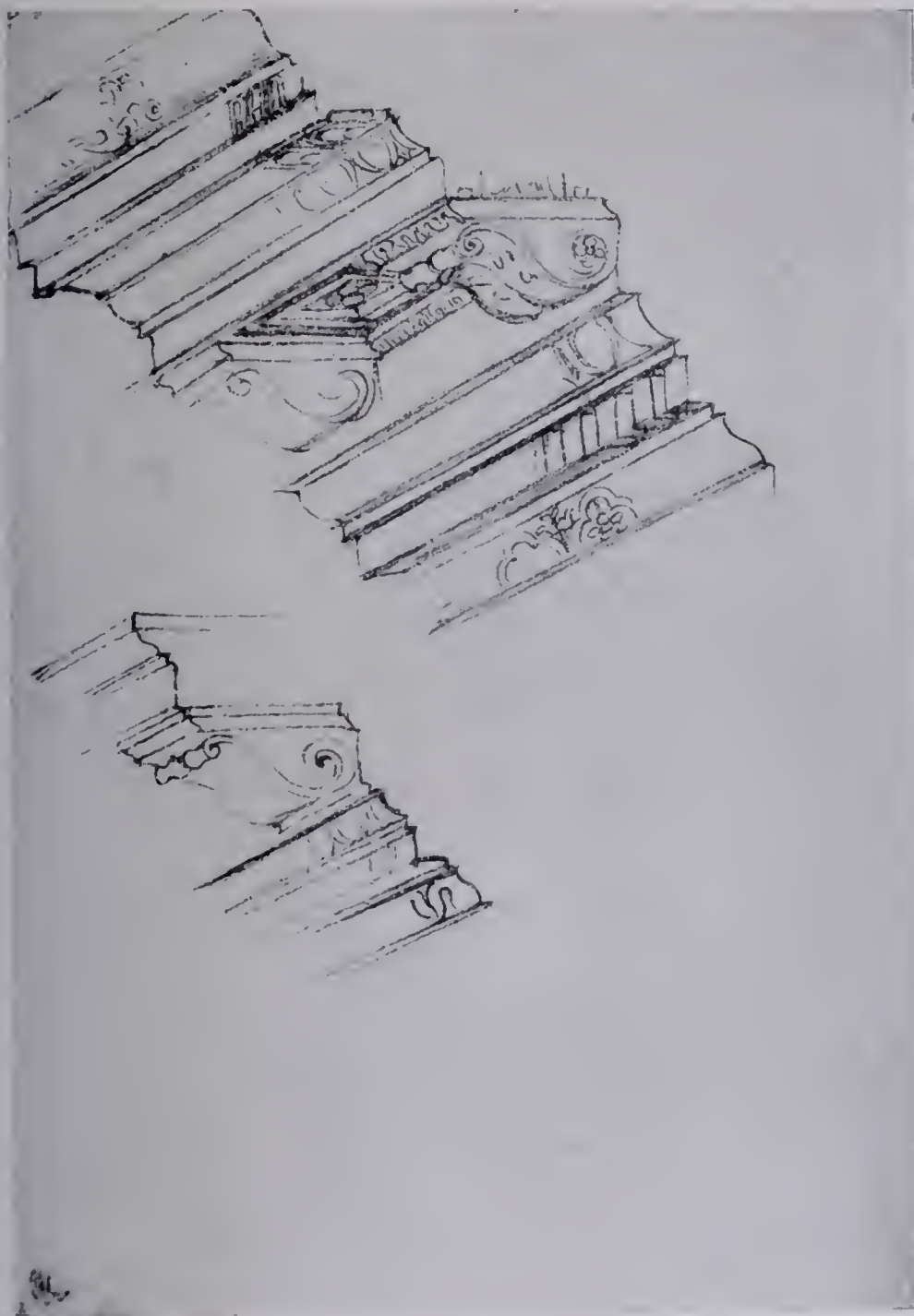



Fig. 86 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Studio per cornicioni. (Fot. Brogi).

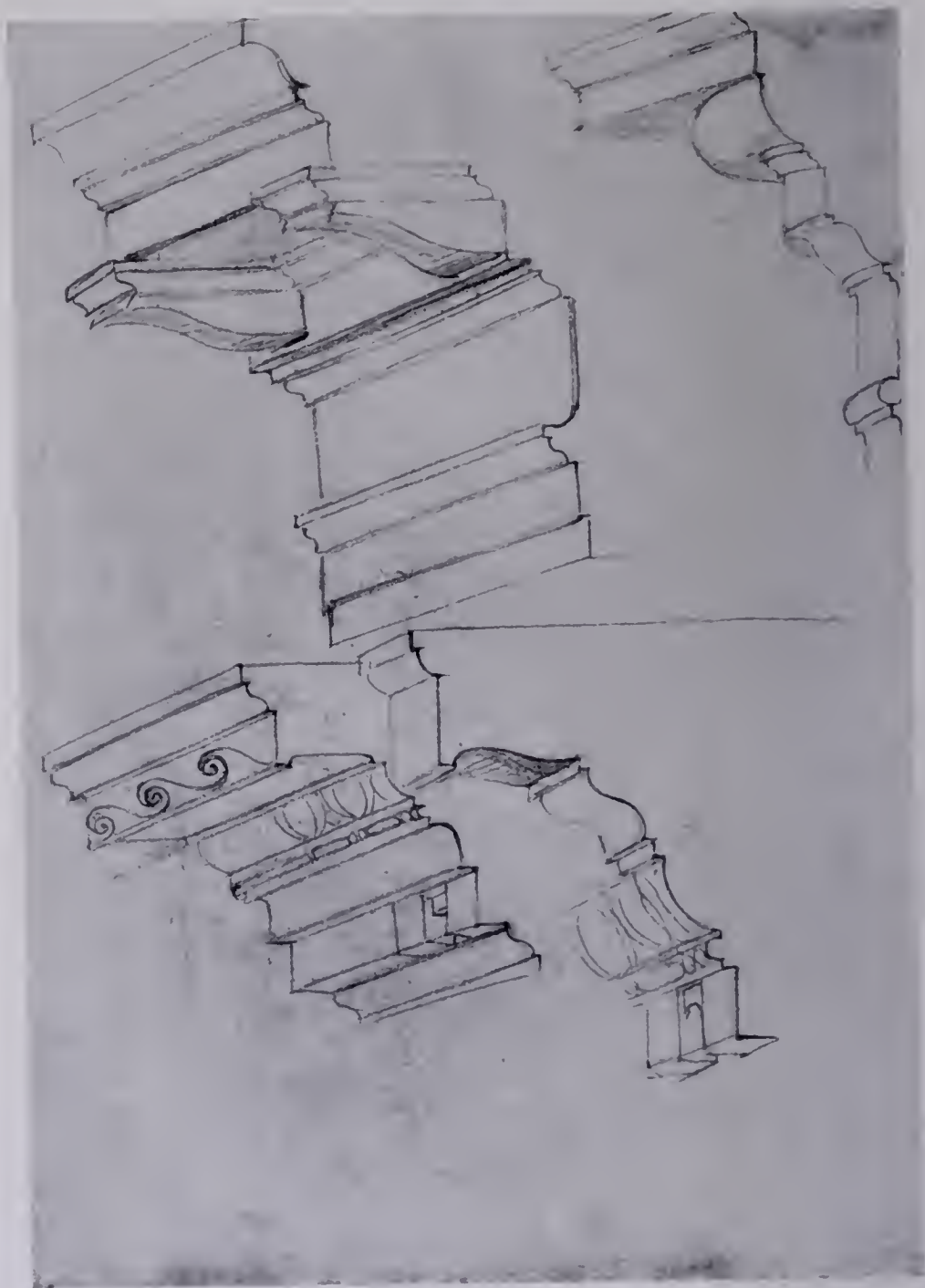



Fig. 87 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Studio per cornicioni. (Fot. Brogi).

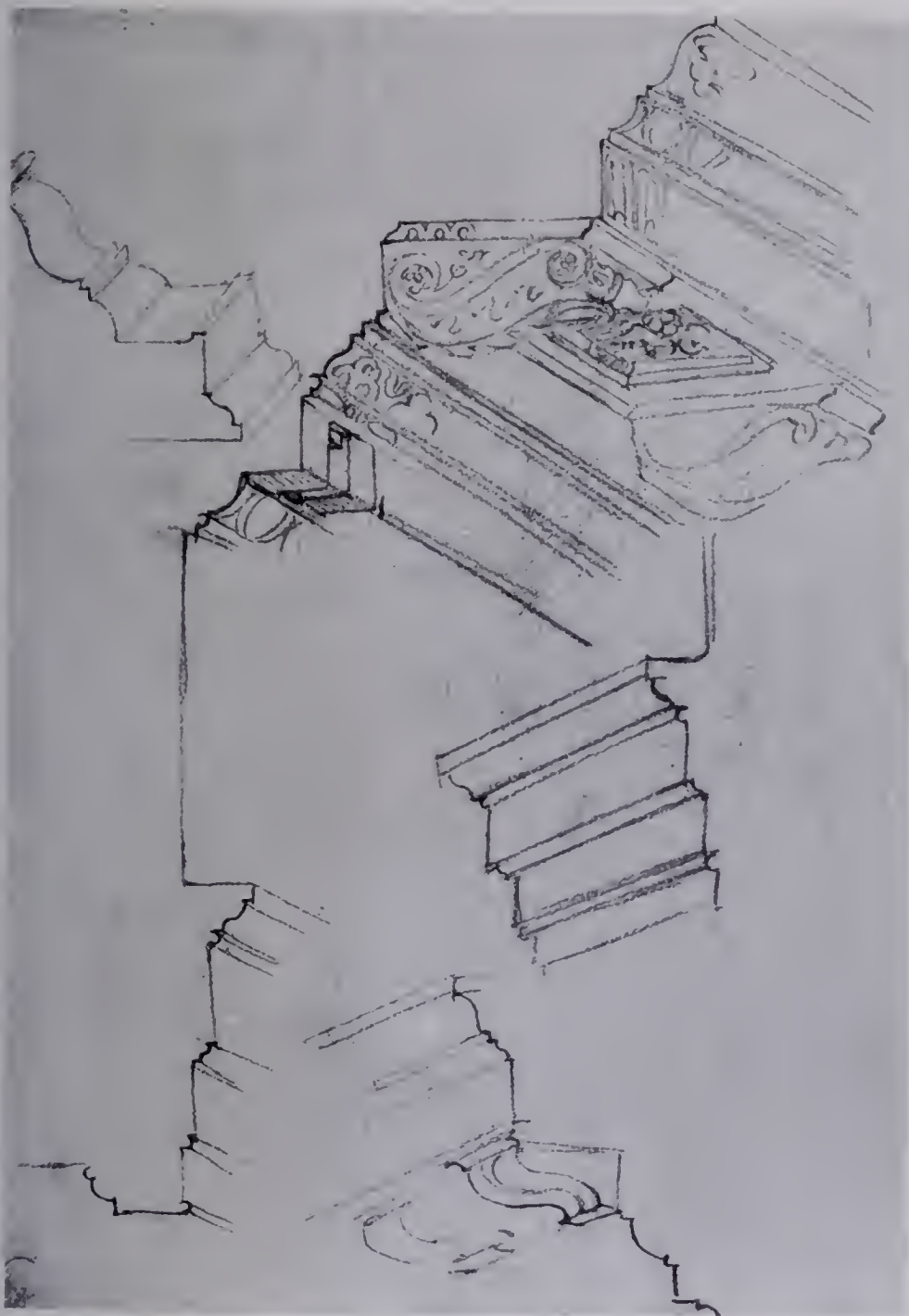



Fig. 88 — Firenze, Casa Buonarroti, Michelangelo: Studio di cornicioni.
(Fot. Brogi).

Fig. 89 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Studio per cornicioni. (Fot. Brogi).

Fig. 90 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Michelangelo: Studio per cornicioni.
(Fot. Brogi).

Fig. 91 — Roma, Palazzo Farnese. Michelangelo: Porta al primo piano. (Fot. Ceccato).

Fig. 92 — Roma, Palazzo Farnese.
Michelangelo: Porta verso la finestra al primo piano.
(Fot. Ceccato).

dezza delle incorniciature delle finestre. Riempì meglio lo spazio, e con gli scuri rettangoli incavati sotto le finestre, dette a tutto il piano un suono ritmico concorde. Anche nella facciata posteriore del palazzo (figg. 98-100) si può vedere che, il Vignola prima, e Giacomo della Porta più tardi, si attennero, senza giungere alla sua finezza di contorni, alle norme fissate da Michelangelo, che, sempre

Fig. 93 — Roma, Palazzo Farnese. Salone grande al 1° piano. (Fot. Ceccato).

grandioso, pensò di unire, per un ponte sul Tevere, palazzo Farnese a un altro giardino e palazzo farnesiani « perchè per la dirittura della porta principale che volta in Campo di Fiori, si vedessi a una occhiata il cortile, la fonte, strada Julia e il ponte, e la bellezza dell'altro giardino, fino all'altra porta che riusciva nella strada di Trastevere ».

* * *

Un motuproprio di Paolo III elesse Michelangelo sovrintendente alla fabbrica di S. Pietro il 1° gennaio 1547; Giulio III lo confermò

Fig. 94 — Roma, Palazzo Farnese.
Ricetto o Vestibolo davanti alla sala grande del primo piano.
(Fot. Ceccato).

Fig. 95 — Roma, Palazzo Farnese. Michelangelo: Finestra del secondo piano. (Fot. Anderson).

Fig. 96 — Roma, Palazzo Farnese. Michelangelo: Secondo piano del cortile. (Fot. Anderson).

Fig. 97 — Roma, Palazzo Farnese. Facciata del cortile del Palazzo.
(Fot. Anderson).

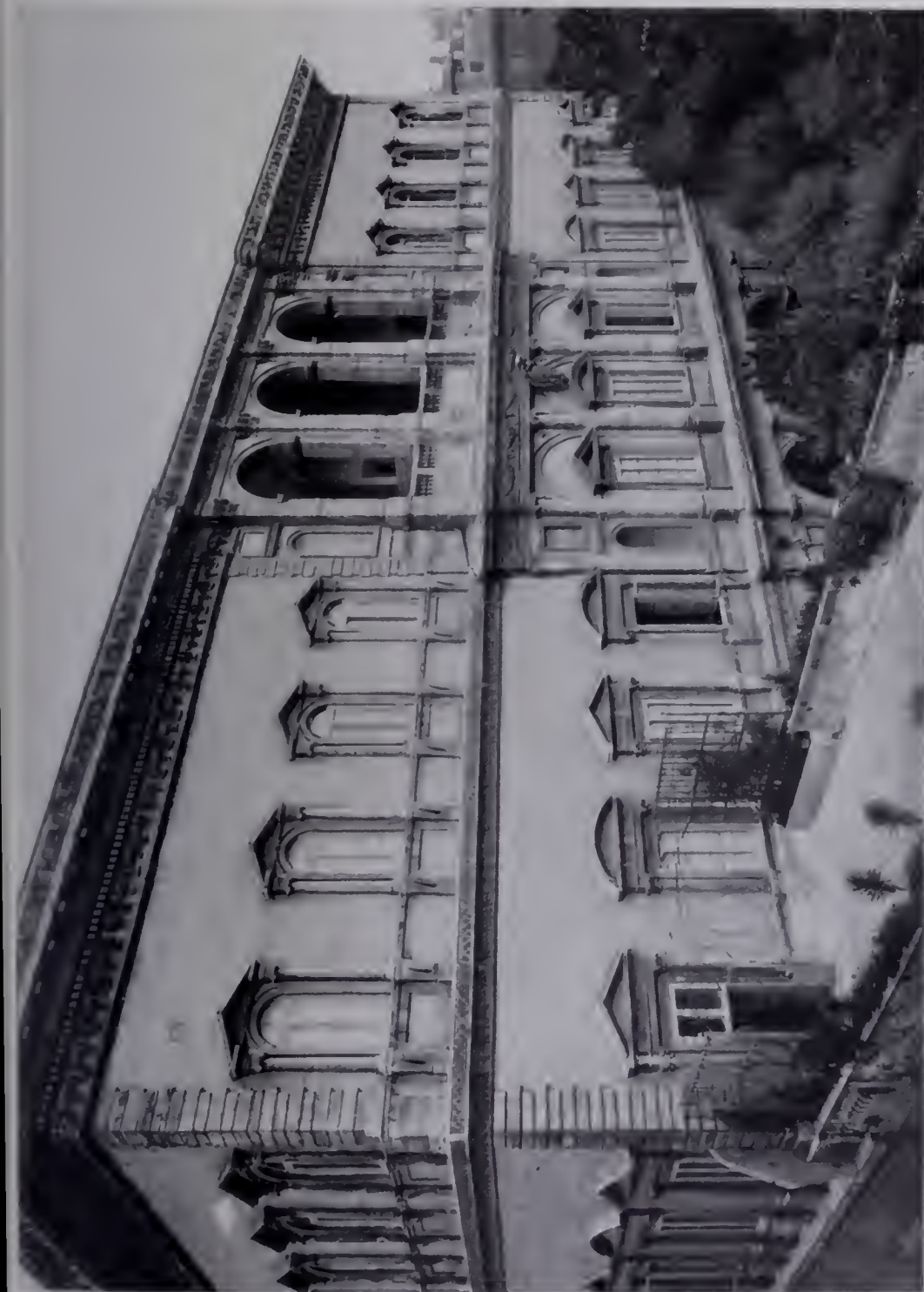



Fig. 98 — Roma, Palazzo Farnese. Facciata posteriore del palazzo.
(Fot. Alinari).

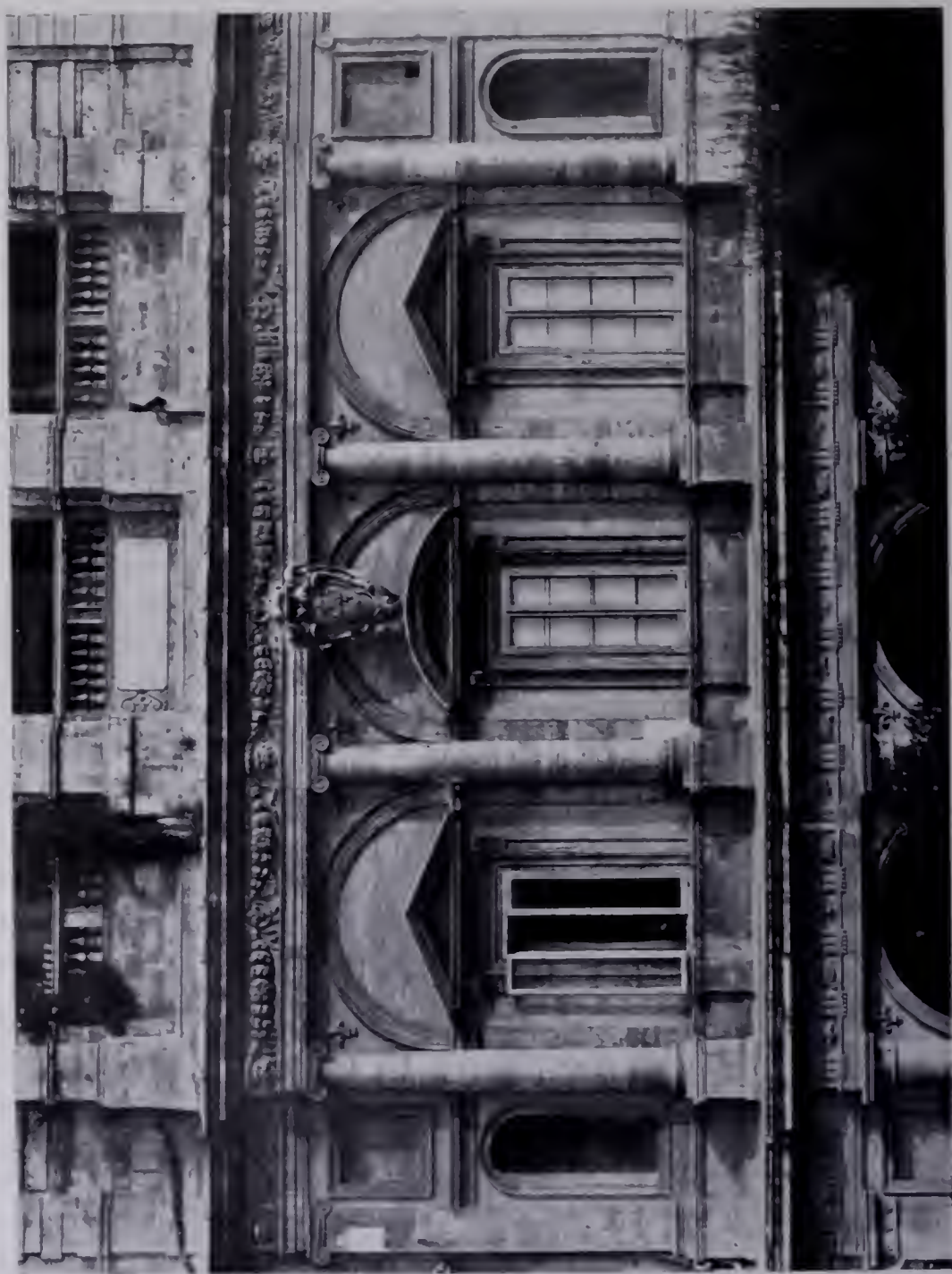



Fig. 99 — Roma, Palazzo Farnese. Facciata posteriore del palazzo. (Fot. Anderson).

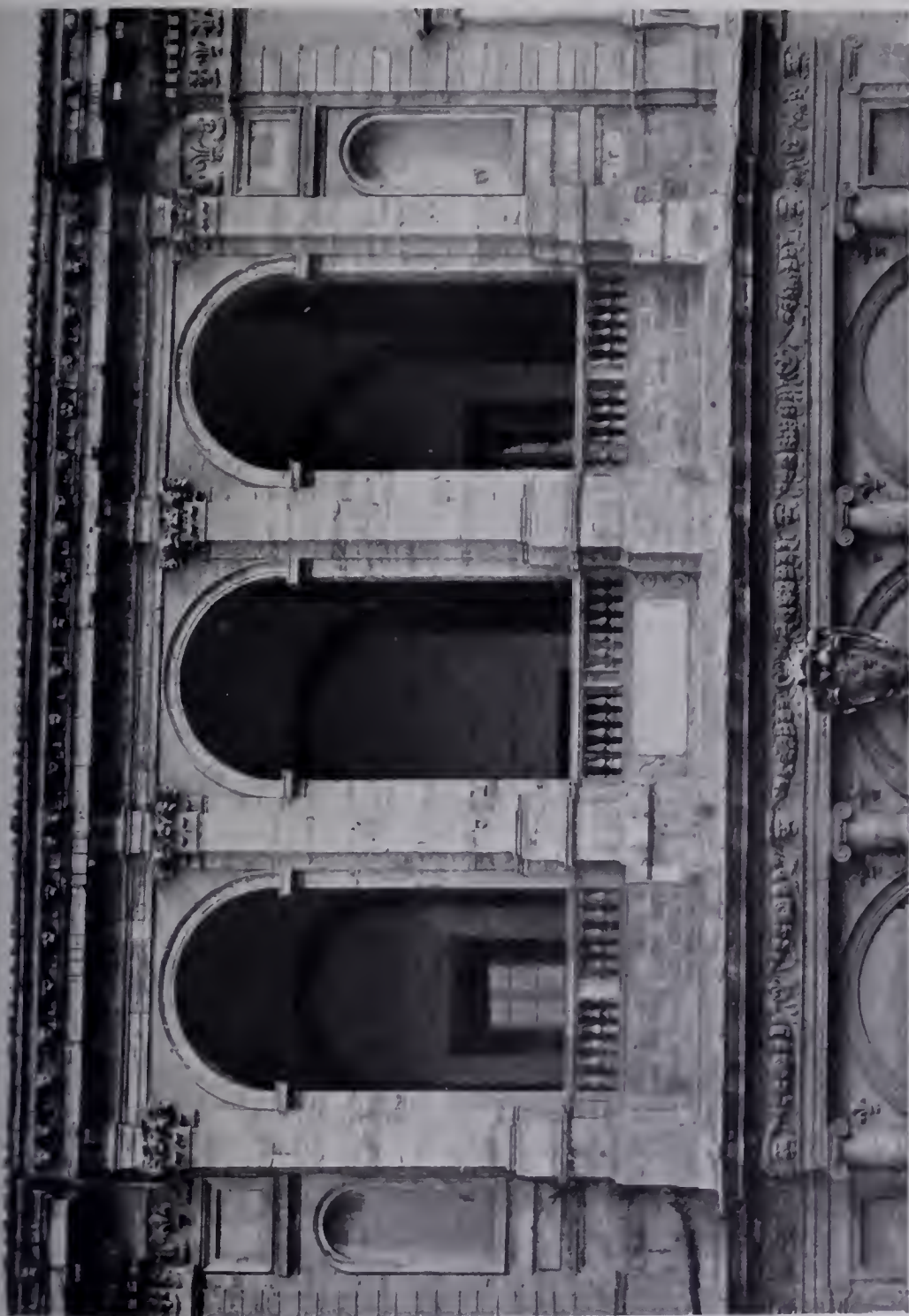



Fig. 100 — Roma, Palazzo Farnese. Particolare del loggiato nella facciata posteriore del Palazzo.
(Fot. Anderson).

all'alto ufficio il 23 gennaio 1552; Paolo IV gli rinnovò il 23 marzo 1555 la carica, nella quale Pio IV lo confermò nel dicembre 1559. Naturalmente, accettata da Paolo III l'impresa di guidar la fabbrica, spiegò tutta la sua ostilità al predecessore Antonio da Sangallo il Giovane, che, a suo parere, « l'aveva condotta cieca di lumi, e che aveva di fuori troppi ordini di colonne l'un sopra l'altro, e che con tanti risalti, aguglie, e tritumi di membri, teneva molto (più) dell'opera tedesca, che del buon modo antico e della vaga e bella maniera moderna ». Così ripete il Vasari, in conformità di ciò che Michelangelo stesso scrive all'Ammannati: « E' non si può negare che Bramante non fussi valente nell'architettura, quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Lui pose la prima pietra di Santo Pietro, non piena di confusione, ma chiara e schietta, luminosa e isolata atorno, in modo che non nuoceva a cosa nessuna del palazzo; e fu tenuta cosa bella, e come ancora è manifesto; in modo che chiunque s'è discostato da detto ordine di Bramante, come à fatto il Sangallo, si è discostato dalla verità; e se così è, chi à occhi non appassionati, nel suo modello lo può vedere. Lui con quel circolo che e' fa di fuori, la prima cosa toglie tutti i lumi a la pianta di Bramante; e non solo questo, ma per sè non è ancora lume nessuno: e tanti nascondigli fra di sopra e di sotto, scuri, che fanno comodità grande a infinite ribalderie, come tener segretamente banditi, far monete false, impregniar monache e altre ribalderie, in modo che la sera, quando della chiesa si serrassi, bisognerebbe venticinque uomini a cercare chi vi restassi nascosi dentro, e con fatica gli troverebbe... Ancora ci sarebbe quest'altro inconveniente, che nel circuire con l'aggiunta che il modello fa di fuora detta composizione di Bramante, sarìa forza di mandare in terra la cappella di Paolo, le stanze del Piombo, la Ruota e molte altre; nè la cappella di Sisto, credo, riuscirebbe netta ».

L'opera di Michelangelo in San Pietro s'iniziò con un nuovo modello di legno, poi col rafforzare i quattro pilastri principali, costruiti da Bramante per reggere la tribuna. Il suo modello è rappresentato dalle incisioni di Ambrogio Bram e dal Du Pérac (figg. 101-102-103), la sua pianta pure ci è data in un'incisione dal Du Pérac (figura 104). Egli eseguì il tamburo su cui doveva impostarsi la cupola (figg. 105-106-107), con doppie colonne, sporgenti dai massicci pilastri,

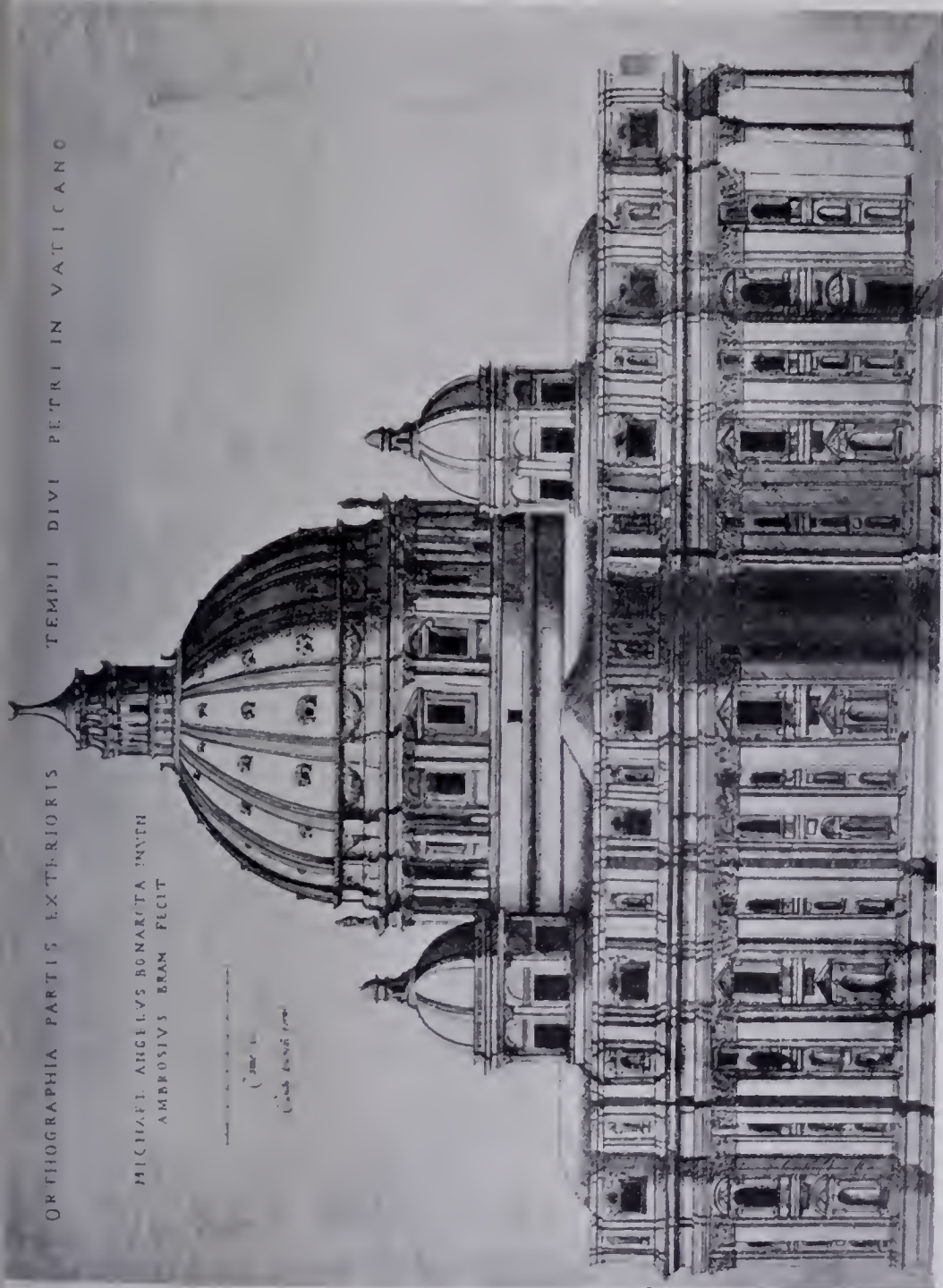



Fig. 101 — Roma, San Pietro. « Ortographia Partis Exterioris templi divi Petri in Vaticano ». Dall'incisione di Ambrogio Bram tratta dal disegno di Michelangelo.

Fig. 102 — Roma, S. Pietro. « Ortographia Partie exterioris templi divi Petri in Vaticano ». Dall'incisione di Stefano du Perac su disegno di Michelangelo.

Fig. 103 — Roma, S. Pietro. « Ortographia Partic Interioris templi divi Petri in Vaticano ».
Dall'incisione di Stephanus Du Pérac su disegno di Michelangelo.

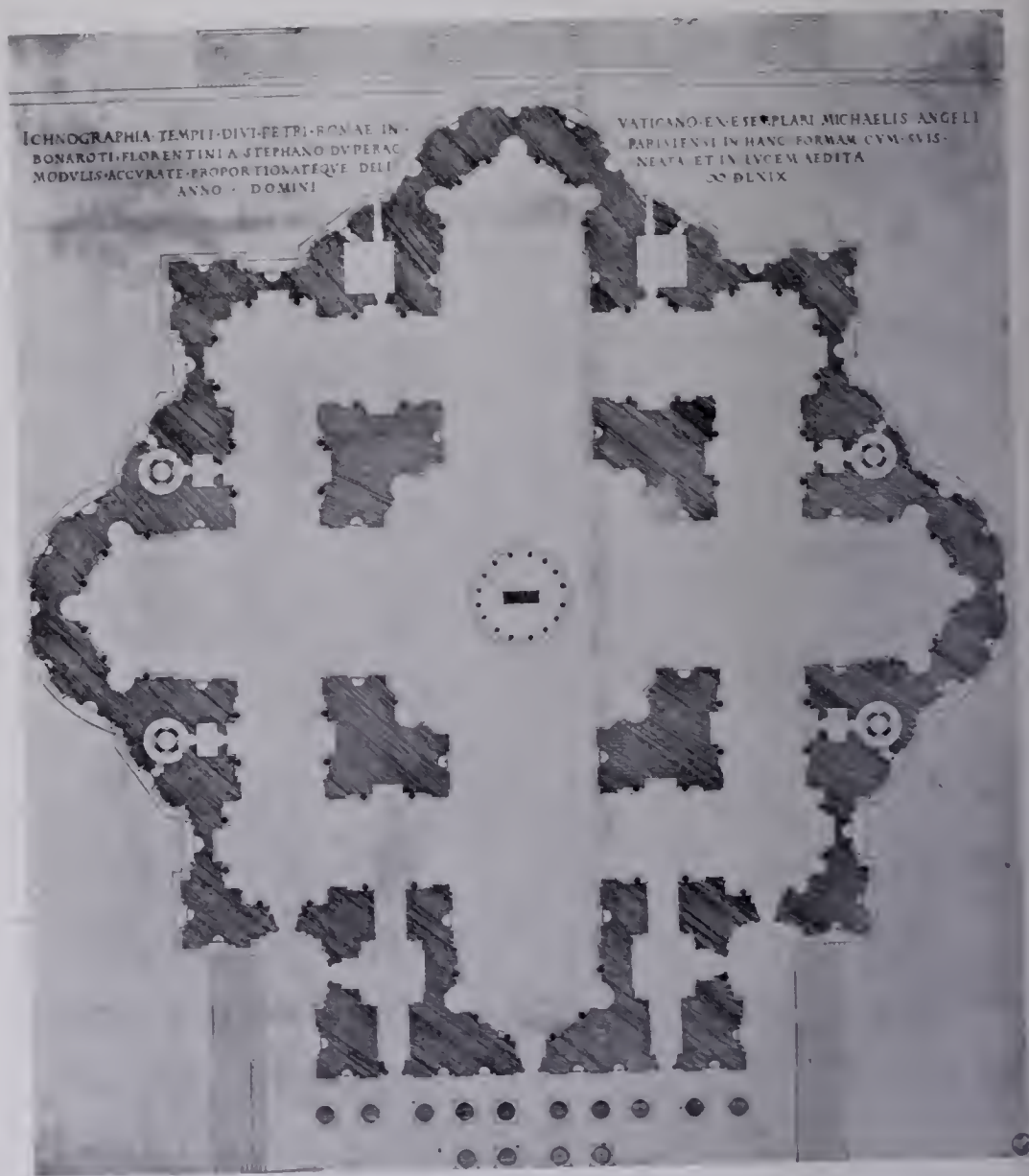



Fig. 104 — Roma, S. Pietro.
Icnografia della Basilica, dall'esemplare di Michelangelo,
per l'incisione di Stefano du Pérac.

a contrafforti. Invece del fragile tamburo ideato da Bramante, quello di Michelangelo « concentra la resistenza ove si concentra l'azione di spinta » con una rigorosa razionalità, con perfetto equilibrio [1].

[1] CLAYE, DURAND, *Etude sur la stabilité de la coupole projetée par Bramante etc.* Paris, 1879 BELTRAMI, *La cupola vaticana*, Città del Vaticano, Tip. Poliglotta, 1929.

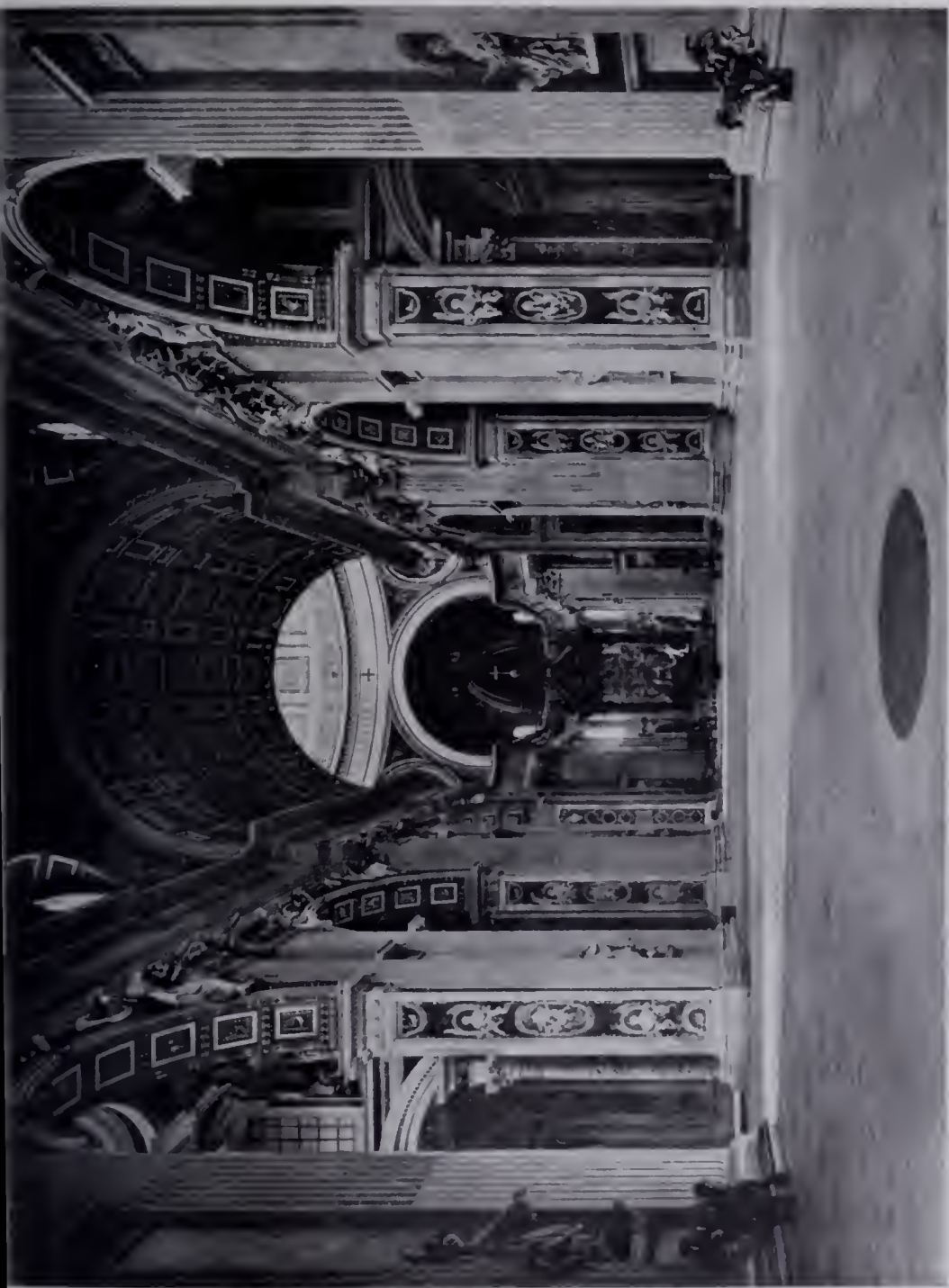



Fig. 105 — Roma, S. Pietro. Interno della Basilica.
(Fot. Alinari).

Fig. 106 — Roma, S. Pietro. Navata trasversale della Basilica. (Fot. Alinari).

Fig. 107 — Roma, S. Pietro. Veduta dell'interno.
(Fot. Anderson).

Fig. 1[illegible] — Roma, S. Pietro.
La Cupola di Michelangelo col rialzamento per Giacomo della Porta e per Domenico Fontana.
(Dal Letarouilly).

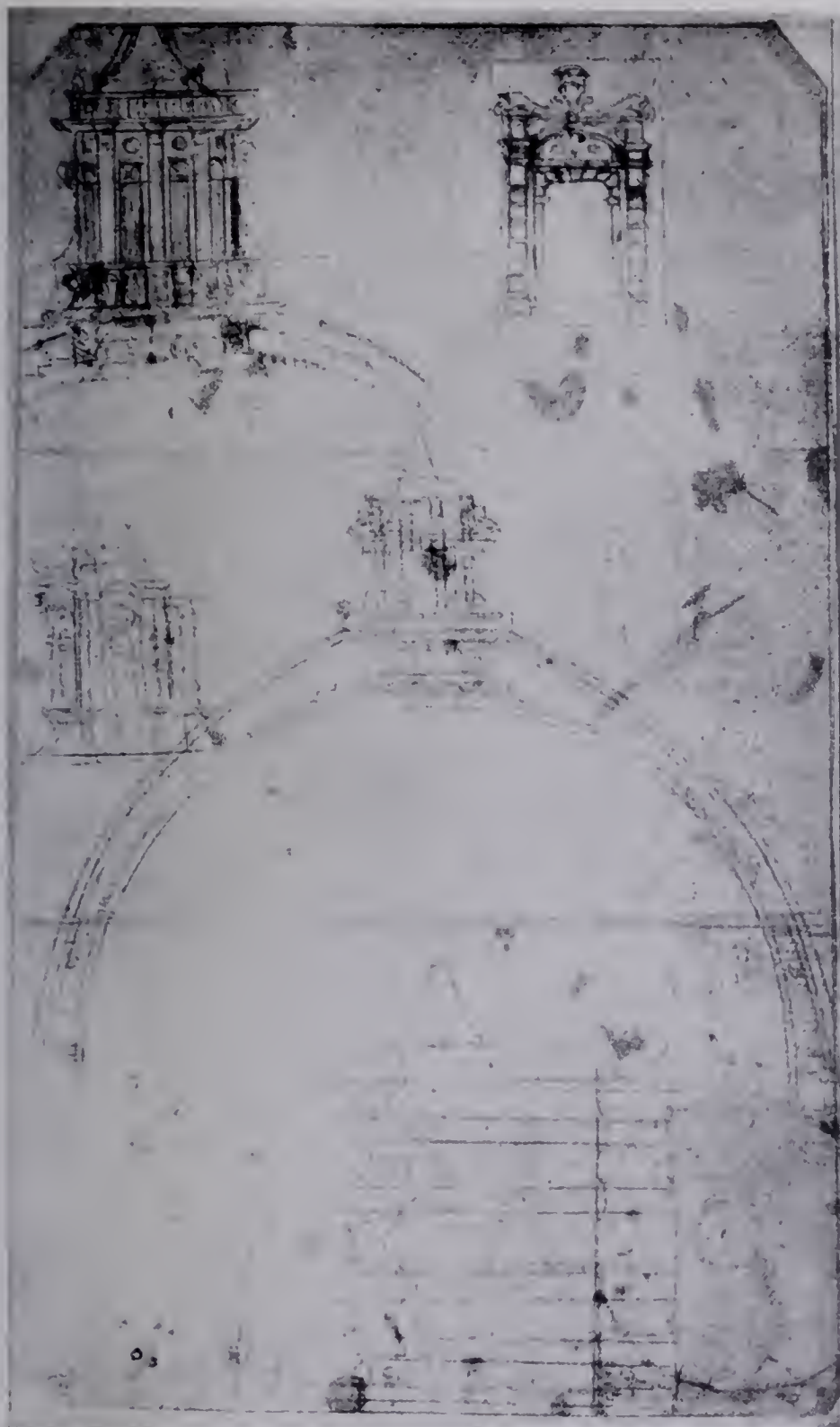



Fig. 109 — Haarlem, Museo.
Michelangelo: Disegno della Cupola, del Cupolino e di Porta Pia.

Questo suggerì ai continuatori di Michelangelo, al Della Porta e al Fontana, di rialzare la cupola emisferica del Buonarroti, meglio proporzionandola al tamburo (fig. 108) [1]. Il disegno del Museo di Haarlem (fig. 109) ci mostra la forma sferica della cupola e il lanter-

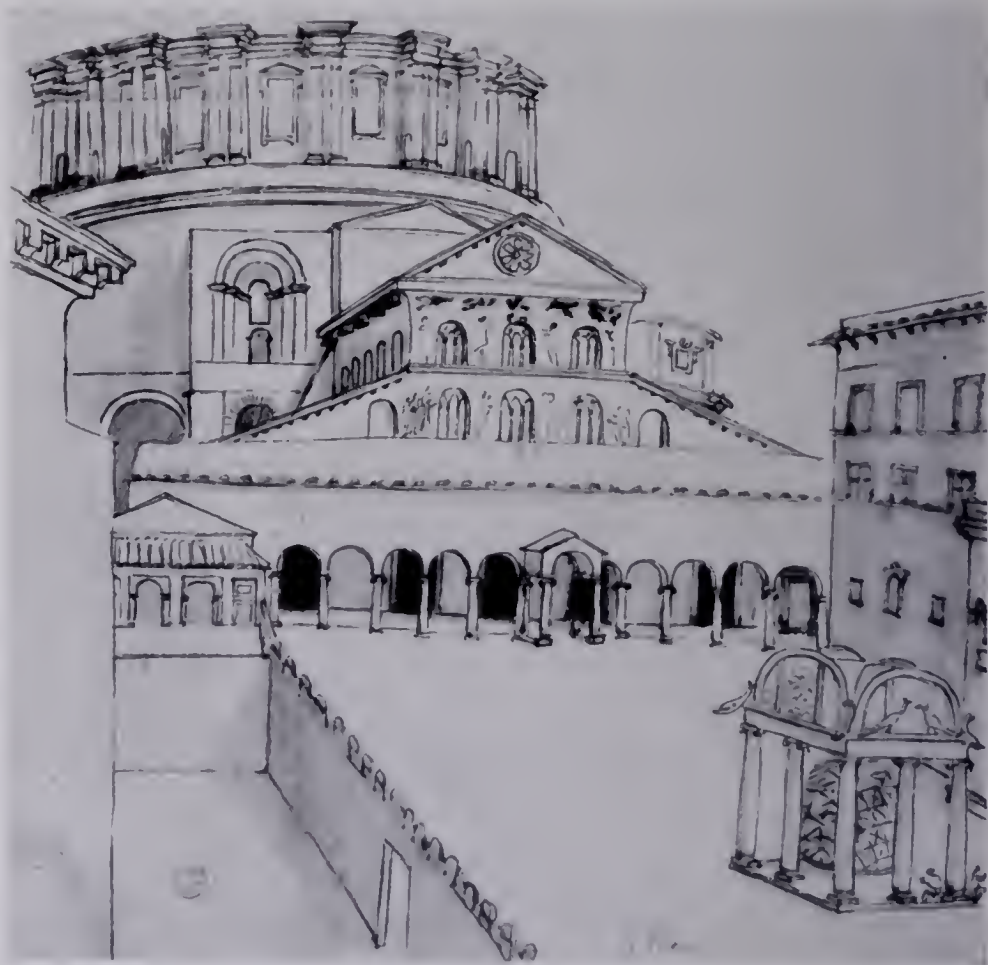



Fig. 110 — Firenze, Gabinetto di disegni e di stampe.
G. B. Dosio: Disegno del tamburo, avanti l'imposta della Cupola.
(Fot. della R. Soprintendenza, Firenze).

nino disegnati da Michelangelo. I continuatori furono tratti necessariamente a dare alla cupola maggiore slancio di quello iniziato dal tamburo e voluto dalla seconda volta.

Sull'orlo del grande anello di base (figg. 110-112), pilastri e dop-

[1] Giovannoni Gustavo: *L'architettura del Rinascimento*, Saggi, 2ª ed., Milano, Treves, 1935.

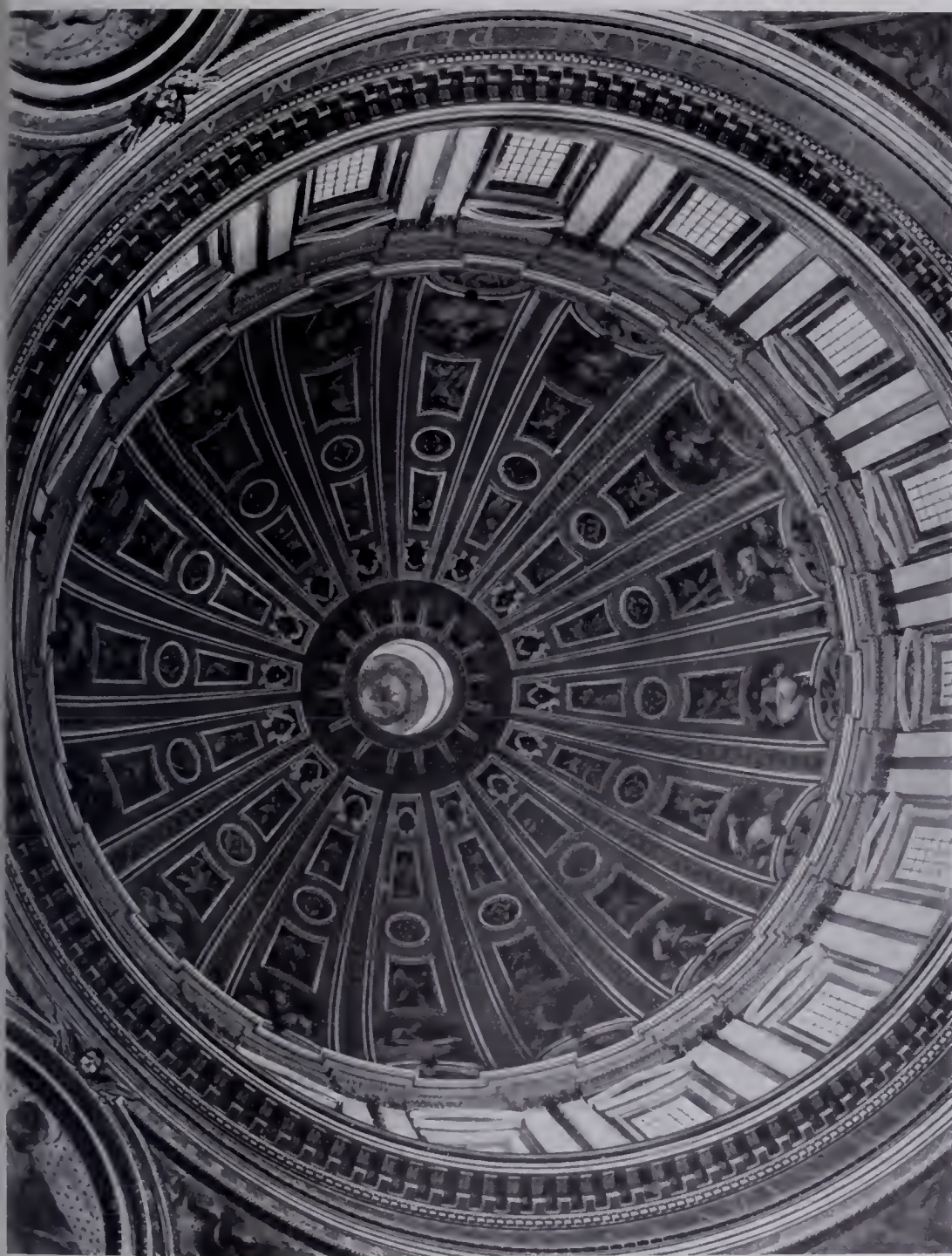



Fig. 111 — Roma, S. Pietro. Interno della Cupola.
(Fot. Alinari).

pie colonne, riunite dalle ripiegate cornici dell'architrave, sostengono, cariatidi gigantesche, il peso della grande cupola[1], dall'attico possente circondato da statue tra ghirlande, ai costoloni della volta, alle binate colonne del cupolino, alle sottili costole che s'annodano sotto la palla reggicroce. Per tutta la imperiosa cupola si ripete una vicenda di sproni a picco e di cordonature rientranti, di verticali e di curve. Avanzano le colonne con elefantina pesantezza a piantar sull'orlo della duplice cintura della cornice i saldi piedistalli; le pareti tra le colonne per contraccolpo si addentrano, alternativa che si ripete nei finestroni, fra le sottili lesene degli stipiti e la tettoia veemente del timpano; nel cupolino, fra le colonne binate e la parete interna del loggiato. Neppure la volta sviluppa in pace l'ampia convessità della superficie: tre ordini di finestrelle, a timpano o in forma di conchiglia, occhi di ciclope, portano accenti d'ombra. I costoloni, tagliati a spigoli, scavati a canaletti, si affacciano alle sporgenze dell'attico massiccio e alla base stirata del cupolino, con fatica di enormi sartie tese dal tamburo alla chiusura della cupola, cigolanti nello sforzo di frenare il subito violento sboccio della vela gonfia dal vento (figg. 113-121).

La cupola, che Michelangelo elevò nel cielo di Roma sulla chiesa madre della Cristianità, nel cuore della città papale, come gigantesca tiara, tiene delle progettate cupole albertiane la voce sonora, della cupola di Santa Maria del Fiore l'ascensione trionfale; ma questi effetti nascono, non dai rapporti numerici dell'Alberti, non dalla leggiera trama del Brunellesco, bensì da vigorosi contrasti di masse e di chiaroscuro, da vicenda di slanci e di freni, dalla lotta, che è in ogni forma creata dalle appassionate mani di Michelangelo. Espressione magnifica di Roma monumentale, la grandiosa cupola ha le membra possenti, le violente energie delle statue michelangiolesche.

---

[1] Il GIOVANNONI riproduce la sezione e la pianta della cupola michelangiolesca, desunti dai disegni del Dosio nel Gabinetto di disegni e stampe agli Uffizi (n. 2031, 2032). I disegni del Dosio, scrive il GIOVANNONI, in *Architettura del Rinascimento*, II ed., Treves, Milano, pag. 150, « traggono valore inestimabile dai rapporti di amicizia (?) e di collaborazione (?) del Dosio con Michelangelo (?), dalla sua coscienziosità nel disegnare, dal carattere stesso dei disegni in parola, che mostrano di rispondere ad una costruzione già eseguita o in corso di esecuzione per il tamburo, ed hanno carattere dimostrativo per la parte superiore... Interessa in particolare lo schizzo rapidamente disegnato a rovescio sotto la sezione della cupola, nel quale appare la caratteristica costruttiva degli archi meridiani e sono accennate le rampe di scala sull'estradosso della cupola interna, ideata forse come mezzo provvisorio per condurre in alto i materiali ».

Fig. 112 — Roma, S. Pietro. Interno della Cupola.
(Fot. Anderson).

Fig. 113 — Roma, S. Pietro. La Cupola vista dalla stazione di S. Pietro (Fot. Brogi).

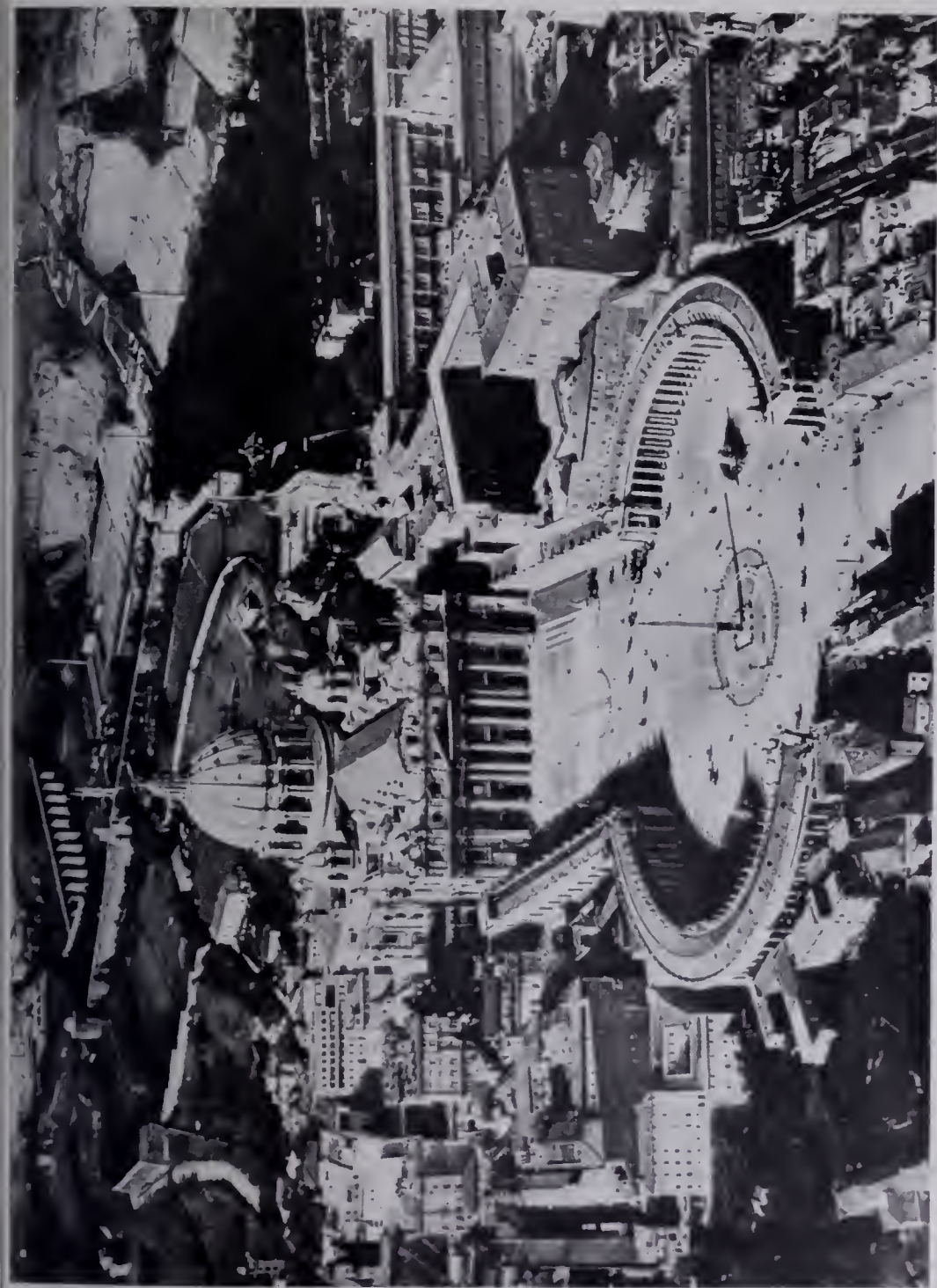



Fig. 114 — Roma, S. Pietro. Panorama con la Basilica, la Piazza, i dintorni.
(Reg. Min. Aeronautica u. S. P.).

La sua mole, che di lontano trova riposo nella maestà delle ampie curve ascendenti, è il sogno della fantasia di Michelangelo verso la grandezza divenuto realtà. Non l'interrotto monumento di Giulio II

Fig. 115 — Roma, S. Pietro. Esterno della tribuna con la Cupola. (Fot. Anderson).

o la mutilata montagna marmorea di San Pietro in Vincoli, ma questa cupola, massima espressione di una forma prediletta e tipica dell'architettura nostra, legame fra l'Italia e l'Oriente, traduce la sete di grandezza dello scultore, che aveva divisato di trasformare una montagna in gigante, di martellarne il corpo nelle rocce, ergerne il capo nella regione delle nubi.

Fig. 116 — Roma, S. Pietro. Parte posteriore della Basilica.
(Fot. Alinari).

Fig. 117 — Roma, S. Pietro. Altra veduta della parte posteriore della Basilica di S. Pietro. (Fot. Alinari).

Fig. 118 — Roma, S. Pietro. La Cupola di Michelangelo vista dal ripiano.
(Fot. Alinari).

Fig. 119 — Roma, Museo Petriano. Modello in legno della Cupola.
(Fot. Alinari).

Non solo Michelangelo ideò la gran maestà della cupola, ma a San Pietro, nella cappella per il Re di Francia e all'esterno, nella

Fig. 120 — Roma, S. Pietro. Fiancata della Lanterna della Cupola. (Fot. Anderson).

parte posteriore della crociera e del coro (fig. 122), il suo segno ha lasciato orma eterna. Si vedano in particolare le finestre a destra e quelle a sinistra (fig. 123-125), con le rettangolari mensole scanalate e sfrangiate da triglifi, e le mensole, che Michelangelo predilesse, a squame e a scanalature, reggenti l'imposta inferiore. Per la cappella

Fig. 121 — Roma, S. Pietro. Cupola.
(Fot. Anderson).

del re di Francia, il Buonarroti dovette disfare parte del lavoro eseguito, essendosi accorto di errore nella costruzione della volta, che fu di nuovo nel 1558 ricoperta.

Anche all'interno della Basilica ci riappare il segno gigantesco dell'eroe che quanto tocca eleva, quanto batte infiamma. E nel Belvedere del Vaticano con ogni probabilità egli suggerì il gran nic-

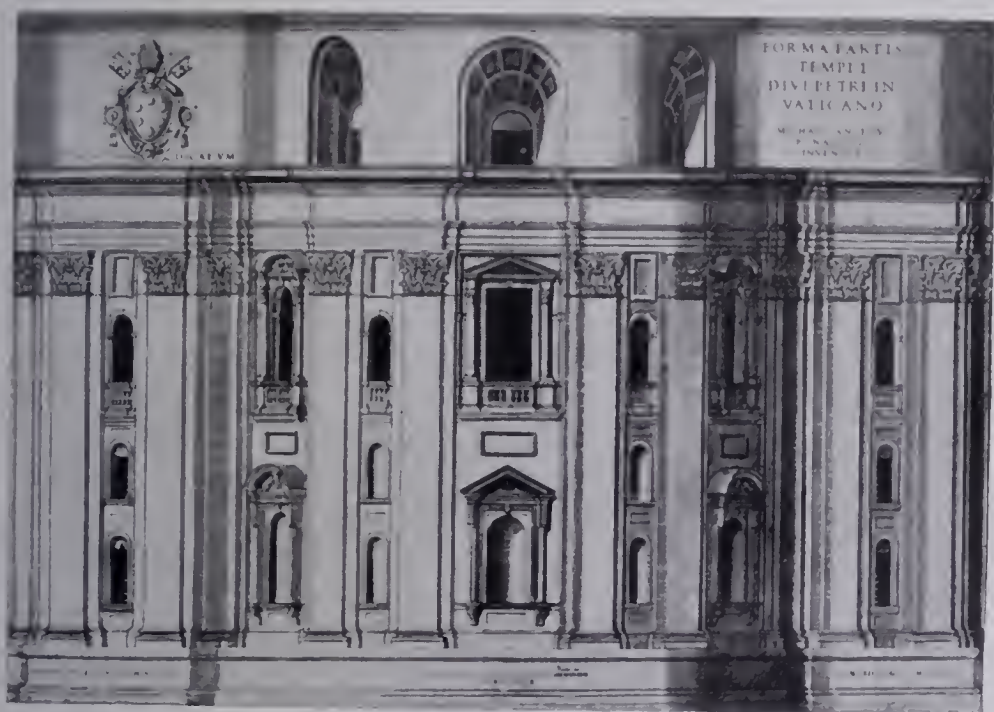



Fig. 122 — Roma, S. Pietro. Michelangelo: « Forma partis templi Divi Petri in Vaticano ». (Dall'incisione di Vincenzo Lucchini).

chione, che sembra raccogliere l'eco di tutte le voci delle piazze e del giardino; e Pirro Ligorio, sul disegno del Buonarroti, lo eseguì, dando all'opera di Bramante come un grande punto d'arrivo. Davanti al nicchione, Michelangelo mutò la scala rotonda di Bramante in altra a due branche, nel 1550, al tempo di Giulio III, per cui egli fece anche « in testa al corridore di Belvedere » una fonte. Un'altra di lui, pure ricordata dal Vasari, nello stesso Belvedere, è in « una nicchia in un canto del giardino, dove sono le statue del Nilo e del Tevere, la qual nicchia fece far papa Clemente VII col disegno di Michelangelo per ornamento d'un fiume antico, acciò in questo campo fatto a guisa di scogli apparisca, come veramente fa, molto bello ».

Fig. 123 — Roma, S. Pietro. Particolare della parte costruita da Michelangelo. (Fot. Anderson).

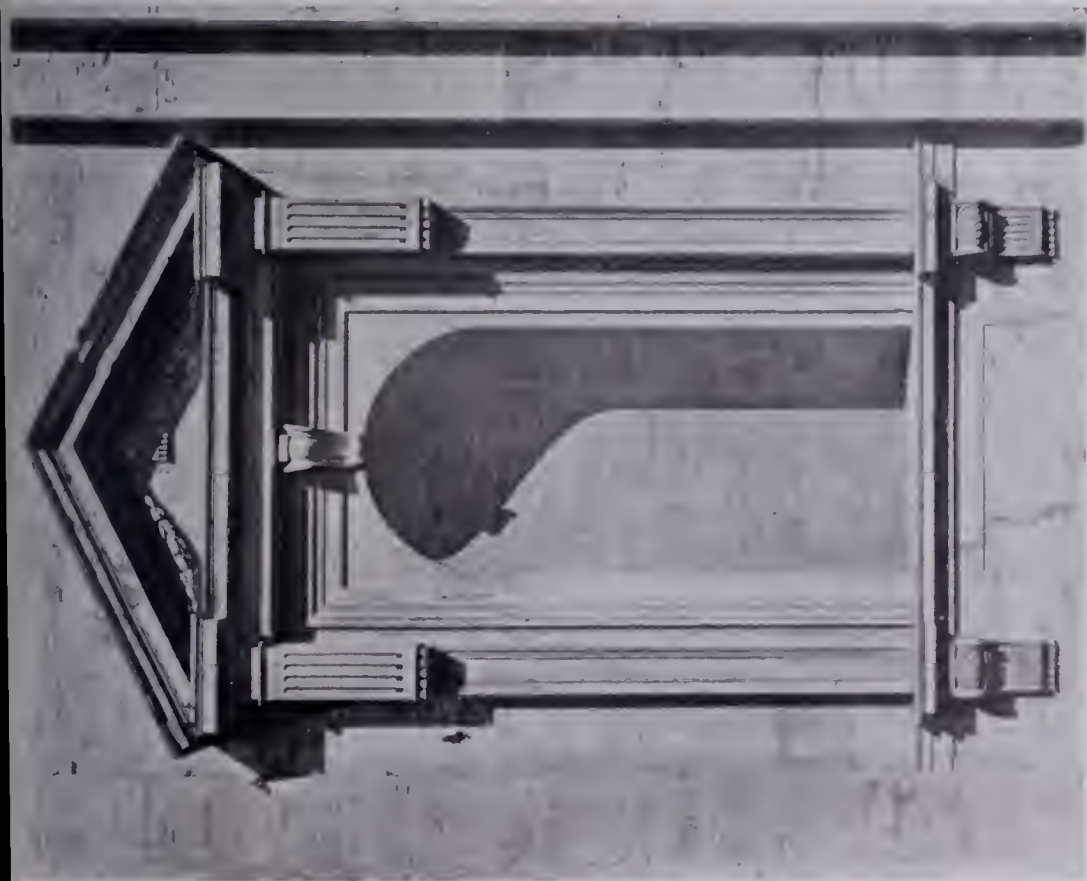



Fig. 124 — Roma, S. Pietro. Particolare di finestra michelangiolesca. (Fot. Anderson).

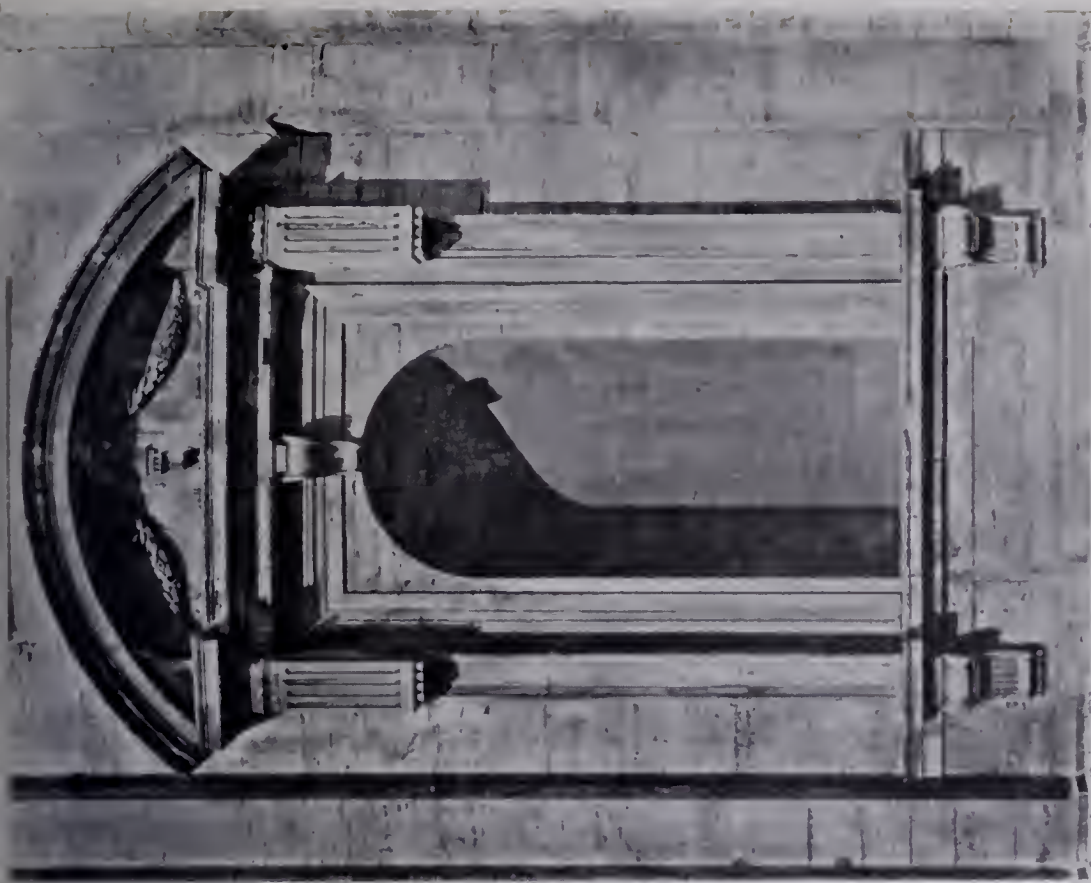



Fig. 125 — Roma, S. Pietro. Particolare di finestra michelangiolesca. (Fot. Anderson).

* * *

« Aveva », scrisse il Vasari, « il popolo romano col favore di quel papa (*Paolo III*), desiderio di dare qualche bella, utile e comoda forma al Campidoglio [1], ed acconciarlo di ordini, di salite, di scale e sdruccioli e con iscaglioni, e con ornamenti di statue antiche che vi erano per abbellire quel luogo, e fu ricerco per ciò il consiglio di Michelangiolo, il quale fece loro un bellissimo disegno e molto ricco: nel quale, da quella parte dove sta il Senatore, che è verso levante, ordinò di travertini una facciata ed una salita di scale, che da due bande salgono per trovare un piano, per il quale s'entra nel mezzo della sala di quel palazzo, con ricche rivolte piene di balaustri vari, che servano per appoggiatoi e per parapetti. Dove per arricchirla dinanzi vi fece mettere i due fiumi a giacere, antichi, di marmo, sopra a alcuni basamenti; uno de' quali è il Tevere, l'altro è il Nilo, di braccia nove l'uno, cosa rara; e nel mezzo ha da ire in una gran nicchia un Giove ». Il disegno di Michelangelo per il palazzo del Senatore romano fu inciso dal Du Pérac nel 1569 (fig. 126). Quando lo si confronti col palazzo (figg. 127-132), si può vedere raddoppiato l'ordine della torre, con le grandi aperture fiancheggiate da duplici pilastrate; sminuita la porta d'accesso, nel disegno sormontata da statue e da un gran finestrone con frontispizio triangolare; ridotta la grandezza delle finestre superiori e inferiori della facciata aventi, nel disegno, balconi a balaustre; eliminate parte delle statue prospicienti dall'alto dell'attico a balaustre interrotte da acroteri (quelle serbate divengono aste, non raggruppate e non distribuite secondo il ritmo michelangiolesco), come le altre sulla scala a doppia rampa; nella nicchia mediana, Minerva, non Giove; invece delle finestre del pian terreno, grandi tabelle; davanti la nicchia mediana, lo zampillo di una fonte, non indicata nel disegno di Michelangelo. L'esecuzione tolse al prospetto del palazzo senatorio la grandezza; e quelle tabelle con iscrizioni e quegli scudi interrompono l'effetto, come il cicalare della gente

[1] Cfr.: MICHAELIS A., *Michelangelos Plan zum Kapitol*, in *Zeitschrift bild. Kunst*, N. F. II, 1891, p. 184 e segg.; HUELSEN CH., *Bilder aus der Geschichte des Kapitols*, 1899; RODOCANACHI E., *Le Capitole romain*, 1904; ASHBY THOMAS, *Topographical Study in Rome. A series of views*, London, 1916; ID. and DONGILL W., *The Capitol, Rome, Its history a. Developement*, Liverpool, 1917.

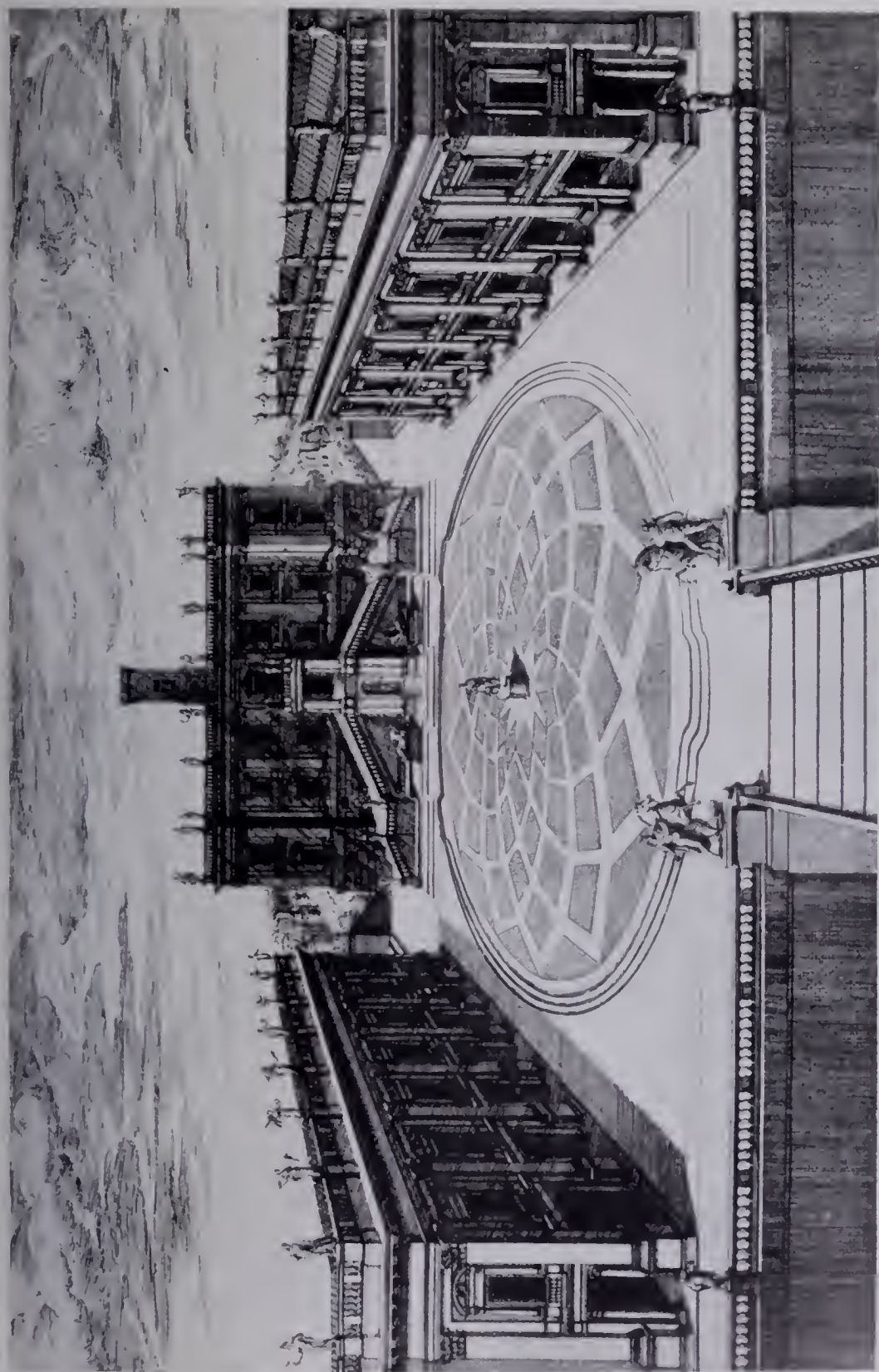



Fig. 126 — Roma, Campidoglio. Incisione del Du Pérac su disegno di Michelangelo

Fig. 127 — Roma, Campidoglio. Palazzo Senatorio.
(Fot. Alinari)

Fig. 128 — Roma, Campidoglio. Altra veduta del Palazzo Senatorio.
(Fot. Brogi).

Fig. 129 — Roma, Campidoglio. Altra veduta del Palazzo Senatorio.
(Fot. Anderson)

Fig. 130 — Roma, Campidoglio.
Altra veduta del Palazzo Senatorio e della Fontana.
(Fot. Anderson).

Fig. 131 — Roma, Campidoglio. Palazzo Senatorio e il Portico del Museo Capitolino.

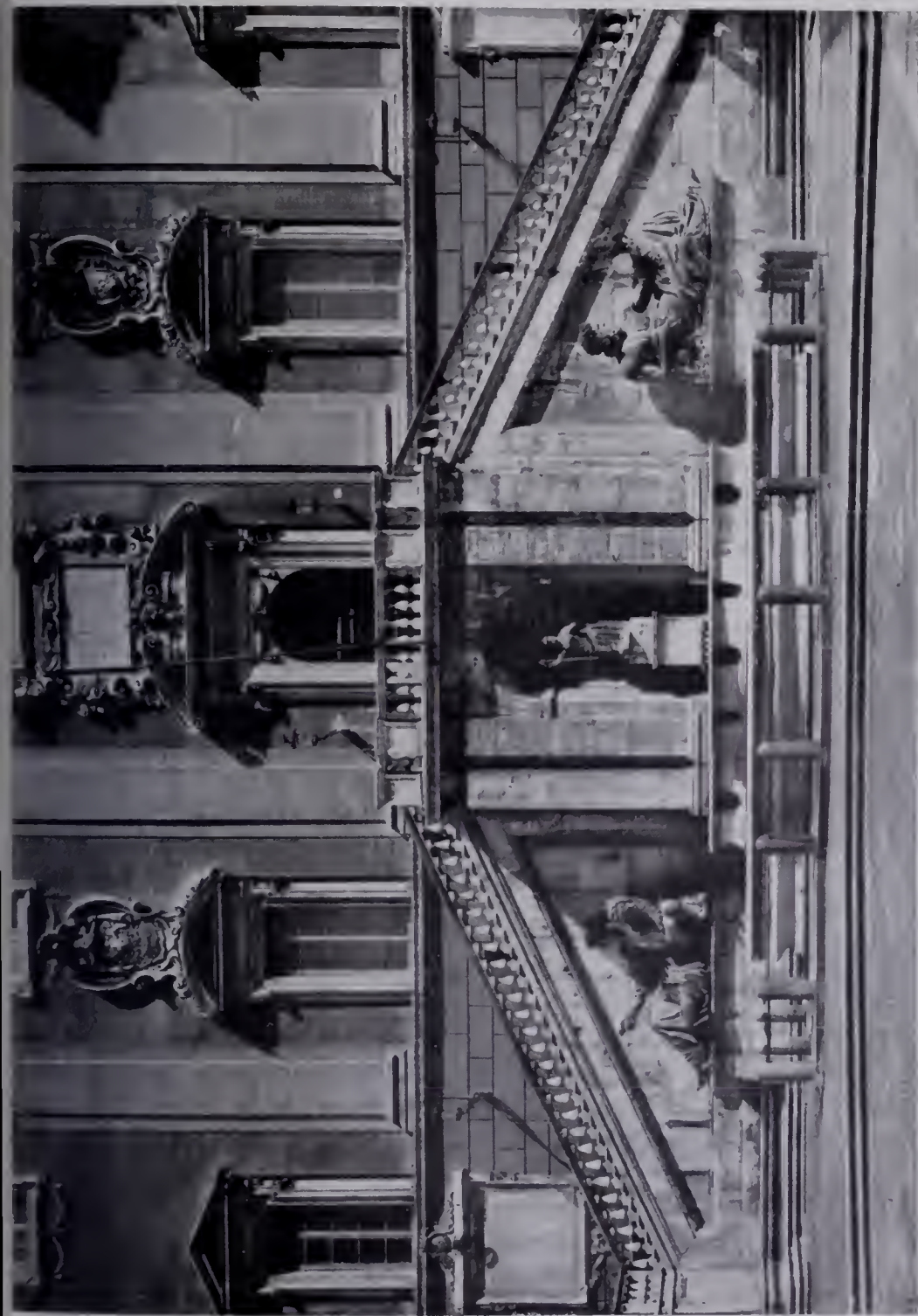



Fig. 132 — Roma, Campidoglio. Scalinate del palazzo Senatorio.
(Fot. Anderson).

impedisce di ascoltare un forbito discorso. La fonte stessa pare impropria al luogo, cui fu aggiunta, luogo non di delizia, ma di romana maestà, di gloria, di potenza.

Il Vasari, detto del palazzo Senatorio, soggiunge: «seguitò dalla banda di mezzogiorno, dove è il palazzo de' Conservatori (figg. 133-136), per riquadrarlo, una ricca o varia facciata con una loggia da piè piena di colonne e nicchie, dove vanno molte statue antiche, ed attorno sono varî ornamenti e di porte e finestre, che già n'è posto una parte; e dirimpetto a questa, ne ha a seguitare un'altra simile di verso tramontana sotto Araceli, e dinanzi una salita di bastoni di verso ponente, qual sarà piana, con un recinto e parapetto di balaustri, dove sarà l'entrata principale [1], con un ordine e basamenti, sopra i quali va tutta la nobiltà delle statue, di che oggi è così ricco il Campidoglio. Nel mezo della piazza, in una basa, in forma ovale, è posto il cavallo di bronzo tanto nominato, su 'l quale è la statua di Marco Aurelio, la quale il medesimo Papa Paulo fece levare dalla piazza di Laterano, ove l'aveva posta Sisto quarto» (*qui manca un periodo nel Vasari*) [2]. Di fronte al palazzo dei Conservatori, è quello Capitolino (figg. 138-140), «il quale edifizio è tanto bello oggi, che egli è degno d'essere connumerato fra le cose degne che ha fatto Michelangelo, ed è oggi guidato, per condurlo a fine, da messer Tomaso de' Cavalieri, gentiluomo romano, che è stato ed è de' maggiori amici che avessi mai Michelagnolo».

Il palazzo dei Conservatori, come si vede nel disegno di Michelangelo del Du Pérac, fu condotto con sufficiente fedeltà al disegno [3]; e il palazzo capitolino ne fu un'attenta imitazione. Si può vedere intanto come l'architettura di Michelangelo si sia amplificata. La porta mediana del palazzo Senatorio sembra l'insieme di più porte, con molte varianti anche nel disegno, che forse per esse fu tracciato da Michelangelo (n. 1356 agli Uffizî). Così dicasi del palazzo dei

---

[1] Il disegno della porta del palazzo Senatorio può forse ritenersi ispirato da quello di Michelangelo (Brogi, 1215, fig. 137), o da una finestra di quello dei Conservatori.

[2] Manca nell'edizione Sansoni, vol. 7, p. 223, e in tutte le edizioni vasariane. Il *lapsus* non è dell'editore, ma del Vasari stesso. Potrebbe pensarsi che le frasi allusive alla statua di Marc'Aurelio fossero un inciso, poi trasportato nel testo.

[3] Vi contribuirono Giacomo della Porta e Giacomo del Duca, che aprì la finestra centrale del Palazzo dei Conservatori, in uno spazio, come scrive il Lavagnino, «già segnato da due paraste, da un architrave e da un cornicione... dovette aprire una finestra più grande che fosse possibile. Nacque così una finestra troppo larga, troppo bassa, direi sbragata».

Fig. 133 — Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori.
(Fot. Anderson).

Fig. 134 — Roma, Campidoglio. Parte mediana del Palazzo dei Conservatori. (Fot. Anderson).

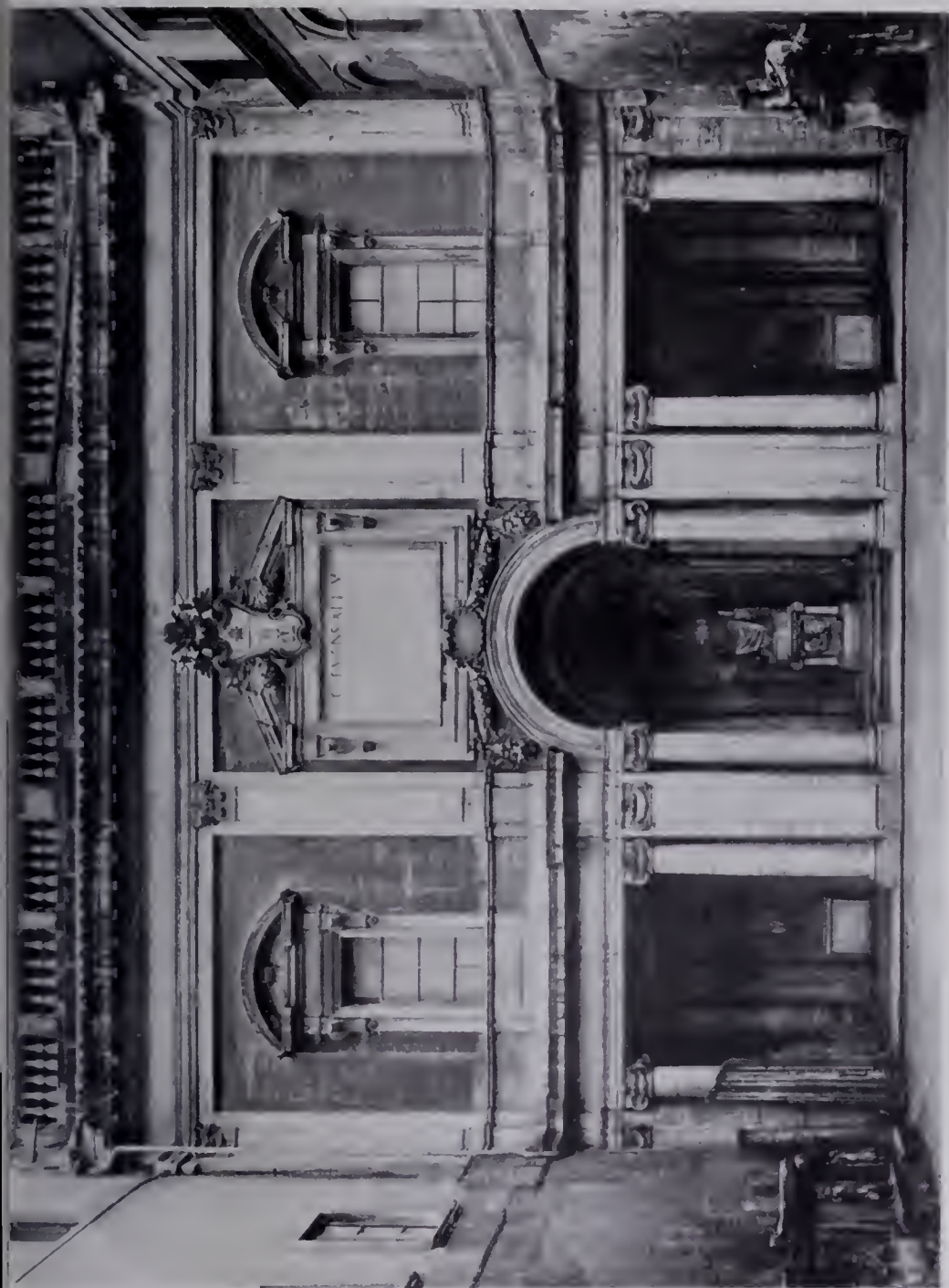



Fig. 135 — Roma, Campidoglio, Cortile del Palazzo dei Conservatori.
(Fot. Alinari).

Fig. 136 — Roma, Campidoglio.
Palazzo dei Conservatori: Particolare del porticato.
(Fot. L. U. C. E.).

Conservatori, dove la finestra mediana si allarga e imposta i tre tronconi del braccio orizzontale del frontispizio, su una colonna il primo, un pilastro scanalato il secondo che s'addentra, una mensola il terzo più affondato. A reggere quei tronchi, pezzi del braccio orizzontale

Fig. 137 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Disegno per la porta del Palazzo Senatorio o di quello de' Conservatori.
(Fot. Brogi).

Fig. 135 — Roma, Campidoglio. Palazzo del Museo Capitolino.
(Fot. Brogi).

Fig. 139 — Roma, Campidoglio. Palazzo del Museo Capitolino. Particolare della facciata. (Fot. Alinari).

del timpano, gira un arco scemo, un tirante, dal terzo troncone al-l'altro. Tutta la facciata del palazzo dei Conservatori è divisa da lesene, e la parete, su cui si allungano, s'incassa per contenere le finestre del piano superiore, e la trabeazione retta da colonne del piano inferiore. Il portico, che qui si forma, non ha arcate, che avrebbero impicciolito lo spazio, solo adorno dalle laterali colonne, saldi puntelli. I tre palazzi: Senatorio, de' Conservatori, Museo Capitolino, venivano a essere tangenti a un grande cerchio, tracciato dal centro della piazza, in mezzo alla quale fu posto il monumento equestre di Marc'Aurelio, tolto da San Giovanni Laterano, per il pontefice Paolo III, contro l'opinione di Michelangelo. Scriveva difatti Giovan Maria della Porta al Duca Francesco Maria d'Urbino: « Michelangelo contrastò assai, per quanto lui mi dice, che questo cavallo non se levasse, parendogli che 'l stesse meglio dove l'era, et che se lui non havesse tanto disuaso il Papa che S. S.tà voleva similmente levare gli dui cavalli e statue di Montecavallo »[1]. Invece di queste, vi furon collocate altre due di Dioscuri ai lati della scala, all'entrata della piazza. Nell'incisione del Du Pérac, oltre quelle sculture, lungo la balaustrata di cinta, di qua e di là dall'entrata, erano due statue imperiali. E così ebbe compiutezza il disegno di Michelangelo, condotto tra il 1546 e il 1547. Alla morte del sommo maestro, come si vede da uno schizzo del Lafreri, non era ancora eseguito il palazzo Capitolino da Prospero Burcapaduli e Tommaso Cavalieri, nè quello stesso, esemplare, dei Conservatori.

* * *

Nel 1561 si stava lavorando alla fabbrica di Porta Pia, disegnata da Michelangelo intorno al 1560. L'intera facciata della porta imperiosa (figg. 141-142) partecipa agli effetti dinamici della scultura michelangiolesca, per la frattura violenta e ripetuta delle cornici, il multiplo gioco delle ombre nei profondi scavi. Sopra la linea merlata a limite della porta si elevò più tardi, anzi nel 1853, la torretta con gran disco nel mezzo, dominato da un giogo con i capi penduli, tangenti al cerchio. Sopra il frontispizio spezzato, i cui pezzi terminano

[1] La lettera di Gio. Maria della Porta è pubblicata da GIORGIO GRONAU (*Beiheft zum Jahrb. d. k. pr. Kunsts.*, XXVII, p. 9).

Fig. 140 — Roma, Campidoglio. Particolare del fianco del Museo Capitolino.
(Fot. Alinari).

Fig. 141 — Roma, Porta Pia. Facciata della Porta.
(Fot. Alinari).

Fig. 142 — Roma, Porta Pia. Veduta della Porta.
(Fot. Alinari).

in volute, sta l'arma pontificale protetta da una curva imposta, cadente sopra un festone che lega due cornucopi. La porta fu più volte

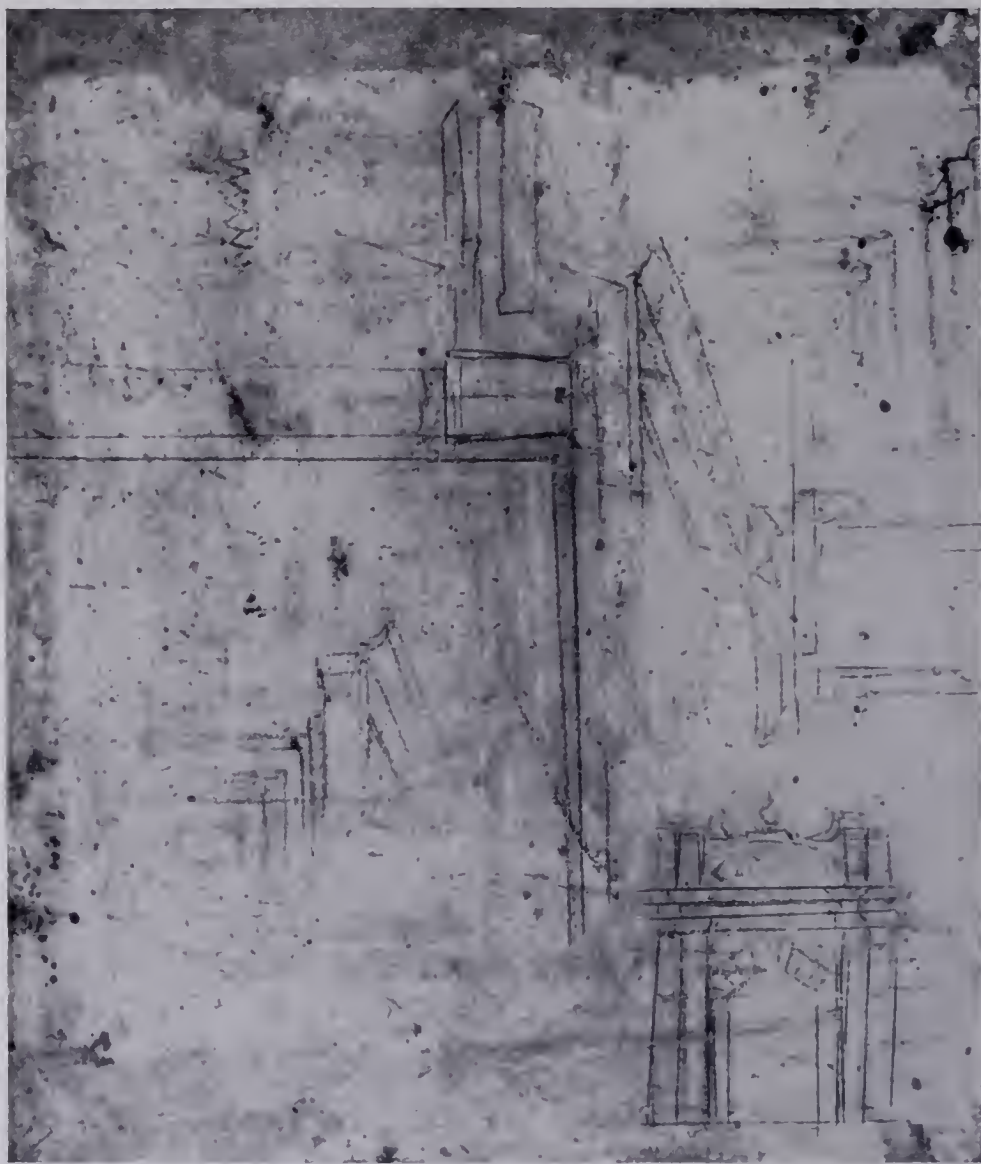



Fig. 143 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Disegno per Porta Pia. (Fot. Brogi).

disegnata da Michelangelo (figg. 143-146): nel disegno di casa Buonarroti prende corpo e forza ogni modanatura: le due volute interrotte del frontispizio s'attorcono ai capi, cozzando contro gli abachi delle colonne e la conchiglia al vertice della tabella. Da quel cozzo,

che vince la pressione dei due tronconi ad ascia, si sprigiona la vita eroica delle forme di Michelangelo. Vi si aggiunge il contrasto tra le due volute scanalate a conchiglia, articolate come vertebre, dense di scuri, e la metallica levigatezza dei due tronconi. Ombra e luce si avvicendano, con intensità drammatica, nel coronamento del portone, nella chiave d'arco, che diviene maschera misteriosa, nei

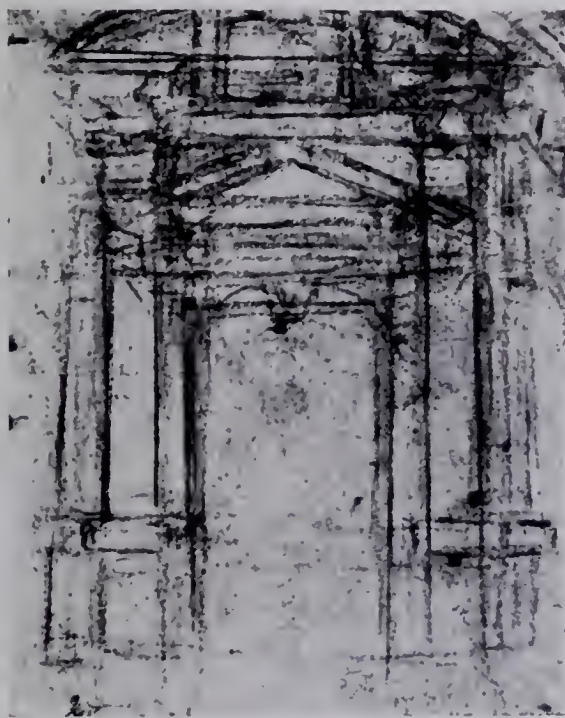



Fig. 144 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Disegno per la Porta Pia.
(Fot. Brogi).

conci che forman giogo, nella conchiglia al culmine. Non vi è forse, tra i disegni architettonici di Michelangelo, altro che come questo partecipi alla vita turbinosa delle sue immagini umane. Giacomo del Duca, traduttore dei disegni del Buonarroti per le armi papali sulla porta, non ne sentì la potente energia, e si valse, invece che del disegno descritto, di altro, pure del Maestro, ma a quello inferiore, senza i due orecchioni conchigliati del frontispizio (fig. 147). Anche due altri piccoli schizzi furono eseguiti da Michelangelo per la gran porta Pia, che s'innalza alta, severa, con impronta quasi medievale. Altre porte di Roma, dice il Vasari, disegnò per Pio IV, il quale in-

tendeva restaurarle; e Porta del Popolo (fig. 148) fu fabbricata con qualche sentore d'idea michelangiolesca. In porta San Giovanni

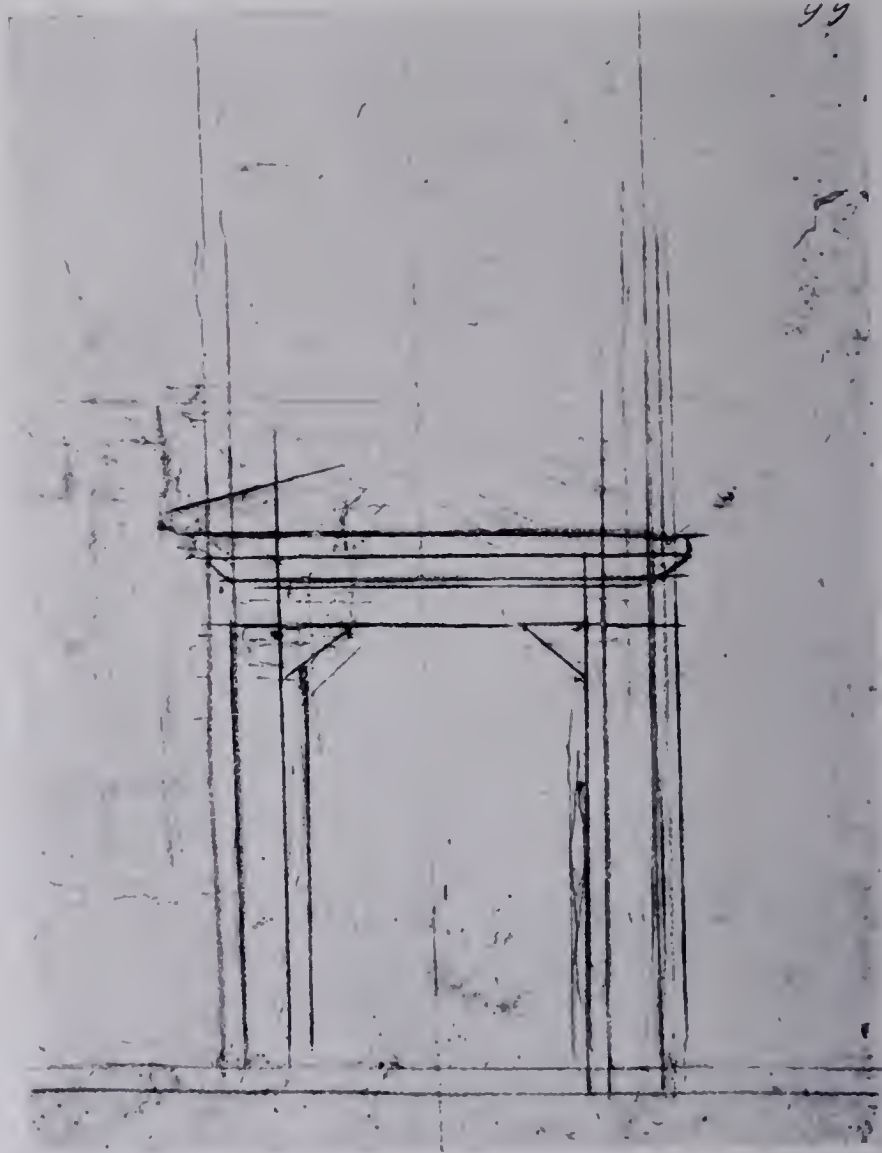



Fig. 145 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Primitivo schizzo di Porta Pia.
(Fot. Brogi).

(figg. 149-154), Giacomo del Duca, più che altrove fedele all'idea, e probabilmente a un disegno a noi sconosciuto di Michelangelo, tracciò l'arcata trionfale, massiccia, veramente romana, sul bugnato ciclopico, che dalla porta irradia e s'addentra con vigorosa

Fig. 146 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Studio per Porta Pia. (Fot. Brogi).

Fig. 147 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Studio per Porta Pia. (Fot. Brogi).

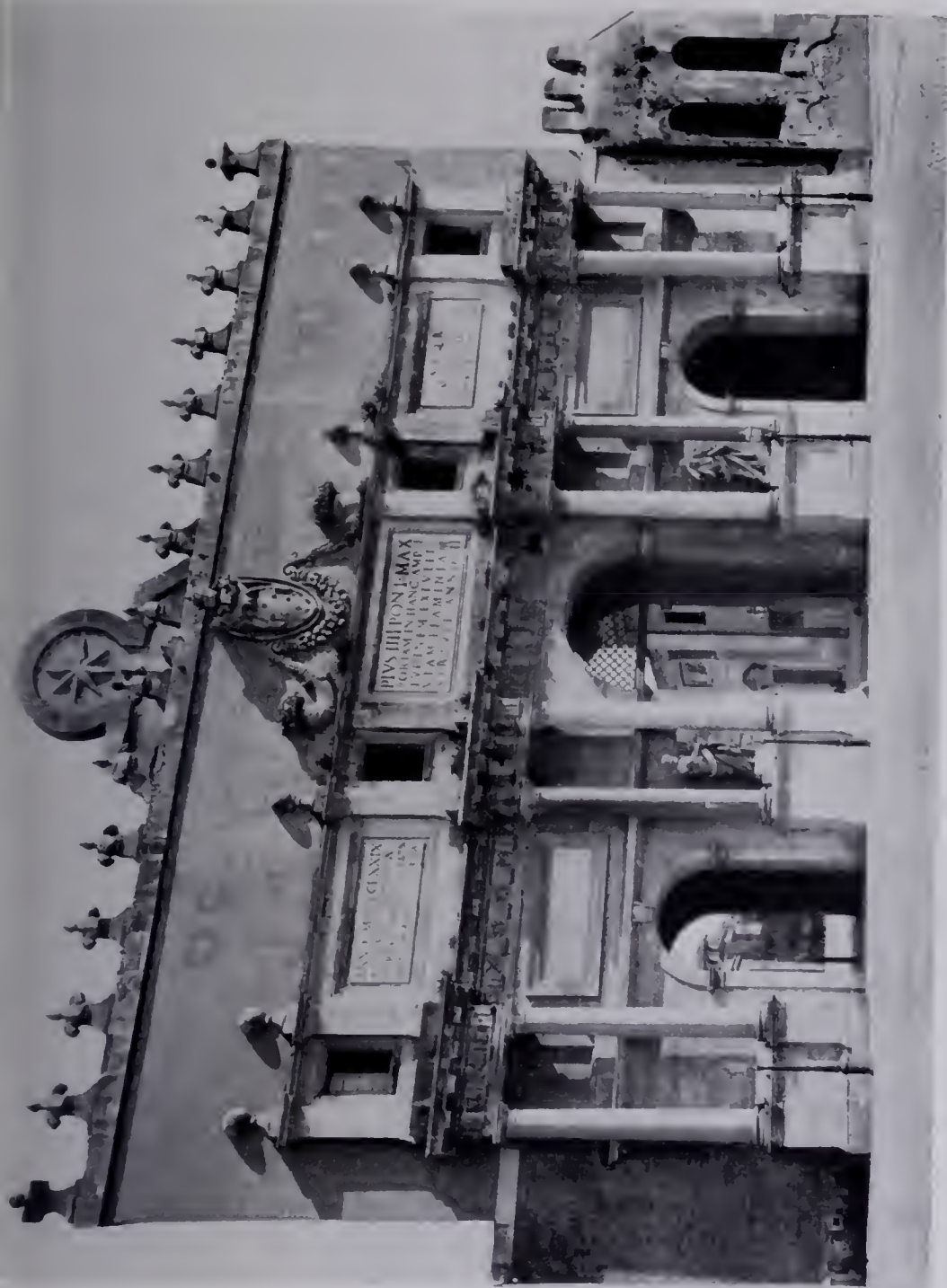



Fig. 148 — Roma, Porta del Popolo: Veduta esteriore della Porta.
(Fot. Anderson).

Fig. 149 — Roma, Piazza di S. Giovanni.
Giacomo del Duca, su probabile schizzo di Michelangelo: La porta innestata alle mura aureliane.
(Fot. Ceccato).

Fig. 150 — Roma, Piazza di S. Giovanni.
Giacomo del Duca, su probabile schizzo di Michelangelo: La porta innestata alle mura aureliane.
(Fot. Ceccato).

Fig. 151 — Roma, Piazza San Giovanni. Giacomo del Duca su probabile schizzo di Michelangelo: L'arco della porta. (Fot. Ceccato).

Fig. 152 — Roma, Piazza di San Giovanni.
Giacomo del Duca, su probabile schizzo di Michelangelo: Pilastro di sinistra della porta sudd.
(Fot. Ceccato).

Fig. 153 — Roma, Piazza di San Giovanni.
Giacomo del Duca, su probabile schizzo di Michelangelo: Porta veduta posteriormente.
(Fot. Ceccato).

Fig. 154 — Roma, Piazza di San Giovanni.
Giacomo del Duca, su probabile schizzo di Michelangelo: Particolare della porta stessa.
(Fot. Ceccato).

vitalità tra le bugne possenti, catena ai pilastri. La stupenda porta dentata, con bugne come cunei infissi nell'arco, articolata, tutta a vivi ingranaggi, si eleva poderosa su dai fornici aperti nelle mura

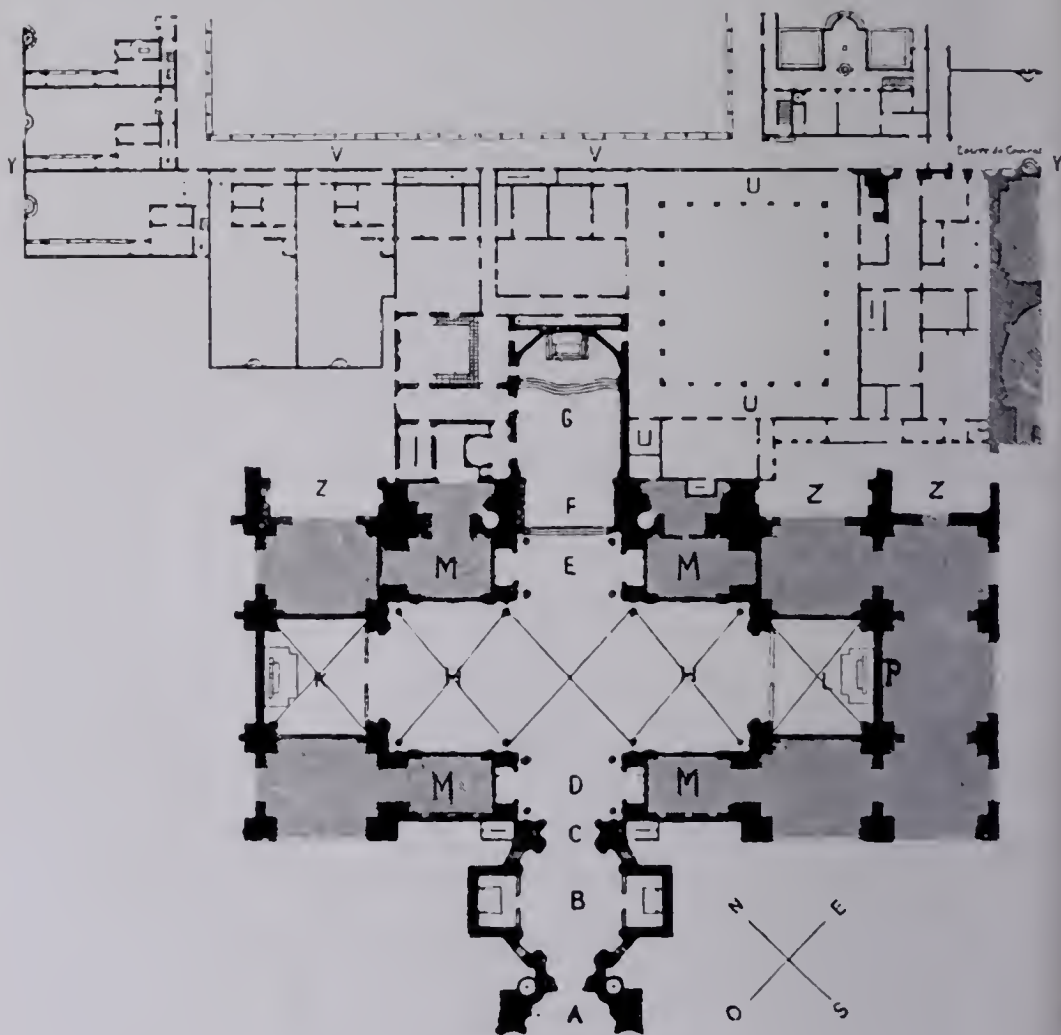



Fig. 155 — Roma, S. M. degli Angeli.
Pianta della Chiesa con una parte del Convento dei Certosini.

aureliane. Lo spirito eroico di Michelangelo par che in essa abbia preso forma.

* * *

Per Pio IV, Michelangelo disegnò la nuova chiesa di Santa Maria degli Angeli [1] alle Terme Diocleziane (fig. 155), « servendosi »,

[1] La pianta con parte del convento dei Certosini è tratta dal Reymond cit.

Fig. 156 — Roma, Santa Maria degli Angeli. Veduta dell'interno.
(Fot. Anderson).

Fig. 157 — Roma, S. Maria degli Angeli · Vestibolo (Fot. Brogi)

Fig. 158 — Roma, S. Maria degli Angeli. Sepoltura di Pio IV. (Fot. Alinari).

Fig. 159 — Roma, Santa Maria degli Angeli. Vestibolo.
(Fot. Alinari).

Fig. 160 — Roma, S. Maria degli Angeli. Particolare dell'interno. (Fot. Alinari).

Fig. 101 — Roma, S. Maria degli Angeli. Navata trasversale.

scrive il Vasari, «di tutta l'ossatura di quelle terme». Nel vestibolo si notano i segni giganteschi, conformi a quelli romani[1] (figg. 156-159) nelle dimensioni del luogo, con la larghezza, la forza, il dominio della antica architettura (figg. 160-163). Dal piccolo emiciclo della porta d'entrata, scesi cinque gradini, si giunge a una sala rotonda, sor-

Fig. 162 — Roma, S. Maria degli Angeli. Chiostro dei Certosini. (Fot. Alinari).

montata da cupola, poi, dopo un breve passaggio, a una sala aperta nei grandi muri del *tepidarium*. Traversata quindi la grande sala di questo, imponente di dimensioni, divenuta transetto per l'opera del Vanvitelli nel secolo XVIII, si entra in una sala simmetrica alla precedente, aperta nel *tepidarium*, e, per le grosse masse degli emicicli degli «avanzi superiori», nelle nuove costruzioni del coro. Tale navata, come bene sostenne Marcel Reymond, fu «cavata» per

---

[1] Ricci, Corrado: *Santa Maria degli Angeli e le Terme Diocleziane*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, Roma, MCMIX, pag. 361-372; 401-405.

Fig. 163 — Roma, Terme Diocleziane. Altra veduta del chiostro al Museo delle Terme.
(Fot. Alinari).

i Certosini traverso le rovine delle Terme (figg. 164-171). Divenne la vera chiesa, nonostante la gran sala del *tepidarium*, crociera della chiesa michelangiolesca, fosse poi trasformata in nave media dal Vanvitelli. La lunga nave serba anche la sepoltura di Pio IV [1], con impronte michelangiolesche nel frontispizio, con gli aggetti delle cornici e i loro ripiegamenti, basso nastro sul fondo scuro, sotto il timpano, dietro il trofeo pontificio e l'arma del papa in uno scudo elissoidale. Nella gran sala del *tepidarium* quasi tutto appartiene

Fig. 164 — Roma, Terme Diocleziane. Dosio: Disegno delle Terme Diocleziane. (Gabinetto fotografico della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

all'opera del Vanvitelli, mentre lo spirito di Michelangelo sembra alitare tra quelle resuscitate rovine sin dall'entrata di Santa Maria degli Angeli.

Per questa chiesa il grande vegliardo disegnò anche il tabernacolo, che Giacomo del Duca eseguì « di metallo grande palmi venti secondo il suo modello » [2] (fig. 172). Nel 1565, al 15 marzo, era finito quasi per metà. Il tabernacolo bronzeo, negli anni 1577 e 1578, fu offerto invano a Filippo II per la chiesa dell'Escuriale; passò al Car-

---

[1] Marcel Reymond e Charles Marcel Reymond: *Vanvitelli et Michel-Ange à Sainte-Marie-des-Anges*, in *Gazette des Beaux Arts* (Sept.-Oct. 1922).

[2] Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. X, parte II, *La Scultura del Cinquecento*, p. 361.

Figg. 165-166 — Roma, Terme Diocleziane. Dosio: Disegni delle Terme. (Gabinetto fotografico della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

Figg. 167-168 — Roma, Terme Diocleziane. Dosio: Disegni delle Terme. (Gabinetto fotografico della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

dinal Farnese e, dalle collezioni farnesiane, nel museo nazionale di Napoli. Il disegno di Michelangelo si trova, fra altri di lui, nel museo di Haarlem (Frey, I, 73). Jacopo del Duca appesantì la massa del ciborio, tolse ogni bellezza alla costruzione che, nel disegno, si eleva sopra una teoria di mensole aperte a ventaglio, fuor da un fusto fissato a una base. L'edificio disegnato da Michelangelo con i tabernacoletti in giro, con la trabeazione, l'attico, la calotta emisferica,

Fig. 169 — Roma, Terme Diocleziane. Dosio: Altro disegno delle Terme. (Gabinetto fotografico della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

il lanternino, la croce, diviene materiale, per i mancati rapporti delle parti tra loro, nonostante lo sforzo di Jacopo per alleggerire il tabernacolo, sforacchiandolo. Sotto la calotta a pera, gira un tamburo, e, sotto questo, una cornice con ornati a corridietro rotta da mensoloni: le facce contrastano, per i riquadri a incassi, rettangolari, figurati, con tutta quella minutissima decorazione delle cornici e del piede. Altre due zone girano sotto le facce con le scene della Passione nei riquadri, rette pure da mensoloni e poggiate sopra un piede dal collo bucato, contornato da un anellone, sotto cui son teste di cherubinetti tra liste ornate cadenti all'in giù. Invece d'ap-

Fig. 170 — Roma, Terme Diocleziane.
Alò Giovannoli: Incisione di veduta parziale delle Terme, da ponente (1616).

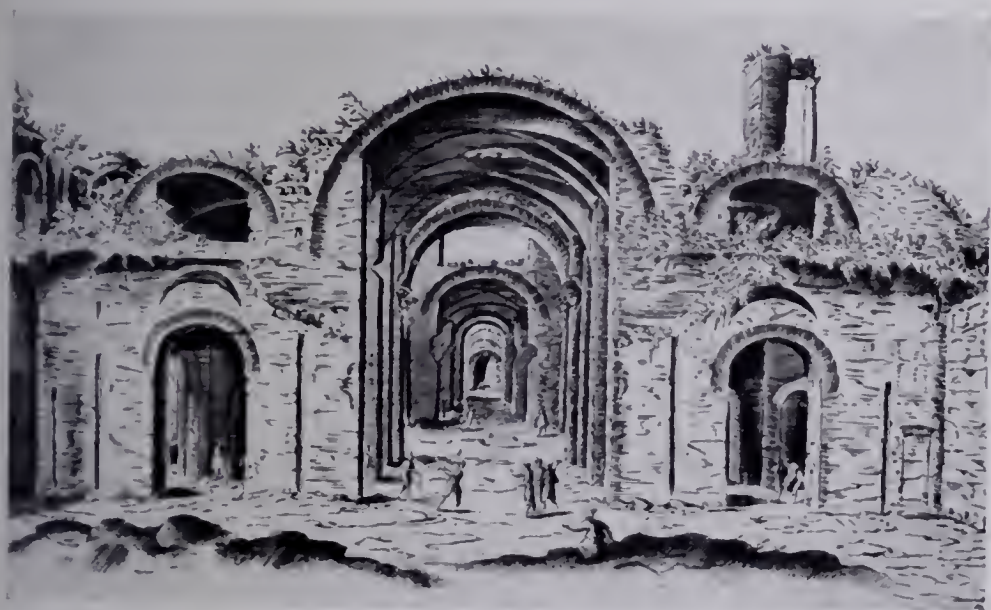



Fig. 171 — Roma, Terme Diocleziane.
Incisione del Du Pérac: veduta delle Terme, prima della loro trasformazione.

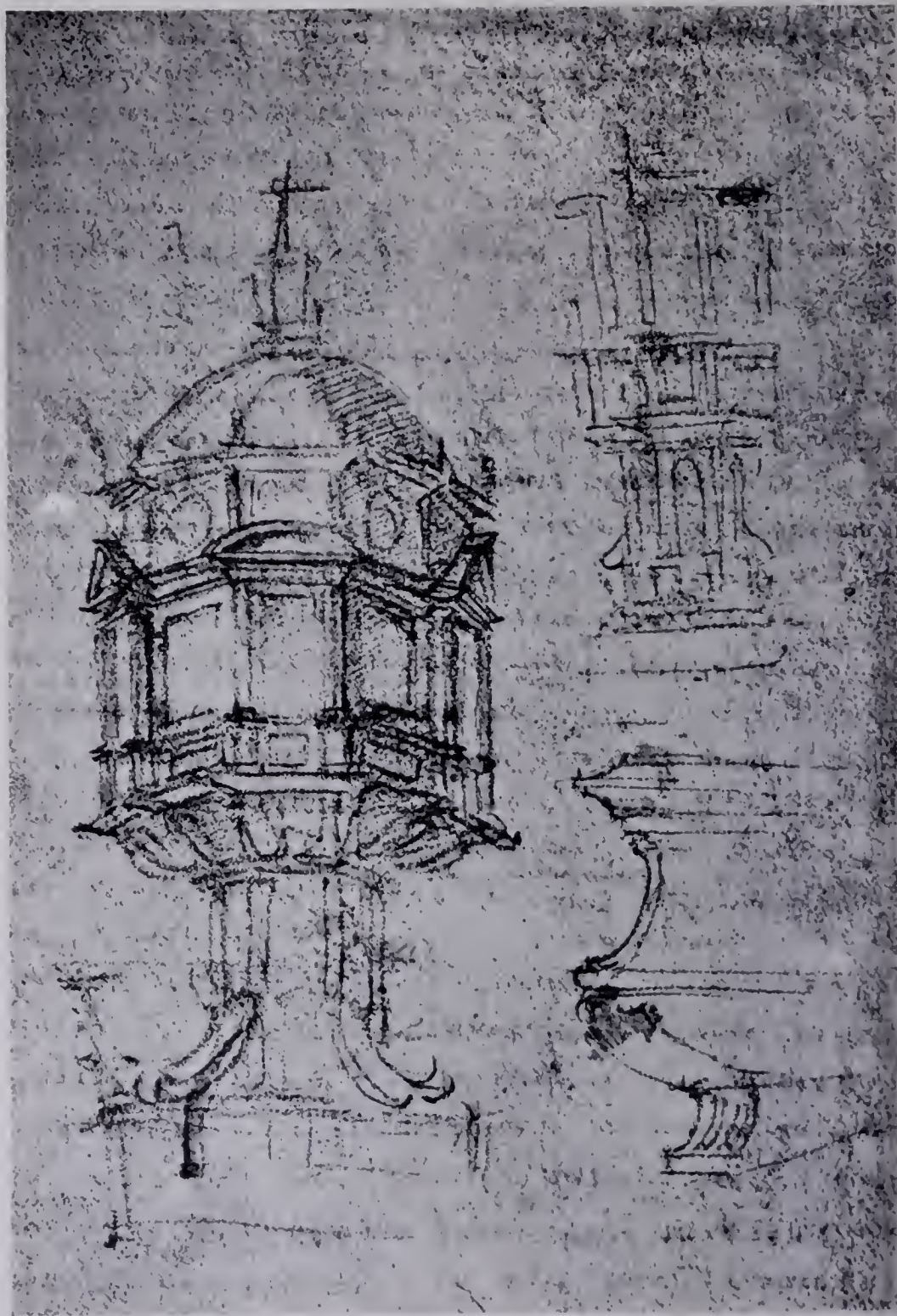



Fig. 172 — Haarlem, Museo.
Michelangelo: Disegno di tabernacolo per S. Maria degli Angeli.

pesantire il tabernacolo, Michelangelo aveva sentito il bisogno di sminuirlo, e, nello stesso disegno di Haarlem, lo si vede, in alto, a destra, ristretto, allungato, e, potrebbe dirsi, goticizzato; la sua ragione costruttiva, logica, come di piccolo edificio, ma addossato

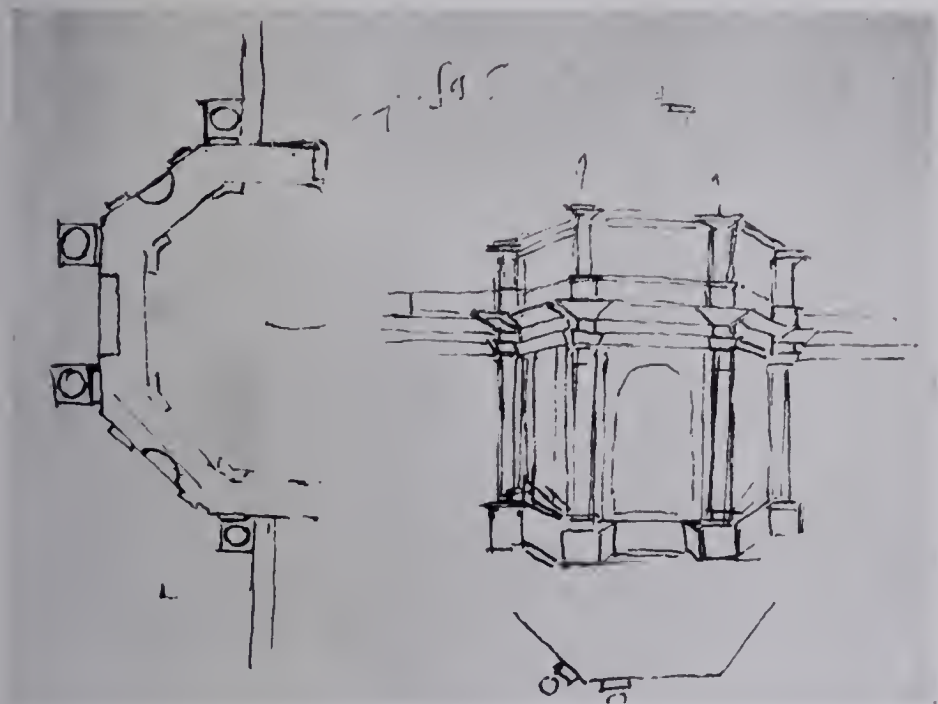



Fig. 173 — Londra, Museo Britannico. Michelangelo: Schizzo di tabernacolo.

a una parete, si scorge nel disegno del Museo Britannico (Frey, 186) (fig. 173).

***

Tra le altre opere citate di Michelangelo architetto è il portale di Sant'Apollonia (fig. 174). Il Vasari, nella vita di Francesco Granacci[1], scrive che in quel convento era una monaca, parente di Michelangelo, per cui egli fece il disegno dell'altar maggiore e della tavola che il Granacci condusse in pittura; ma l'architetto Dev, come riferisce il Geymüller, in un album di studî nella collezione Destailleur di Parigi, a carta 16, dà il disegno della porta con quest'indicazione: « Porta di Sant'Apollonia Monasterio in Fiorenza di Michel

[1] Vasari, ed. Sansoni, V, 344.

Angello 1616 DEV. ». Che la porta fosse del Buonarroti lo dice anche, memore dell'antica tradizione, il Cinelli [1], e quindi il Richa [2]

Fig. 174 — Firenze, Sant'Apollonia. Porta della ex chiesa. (Fot. Alinari).

descrive « la svelta e proporzionata Porta, alzandosi da i lati due mezze colonne Doriche, sulle quali posano fregio e architrave, finendo con frontispizio di figura angolare ». E lo scrittore richiama la la-

---

[1] CINELLI, in *Bocchi: Le bellezze della città di Firenze*, 1678, p. 516.
[2] RICHA, *Chiese*, VIII, p. 312.

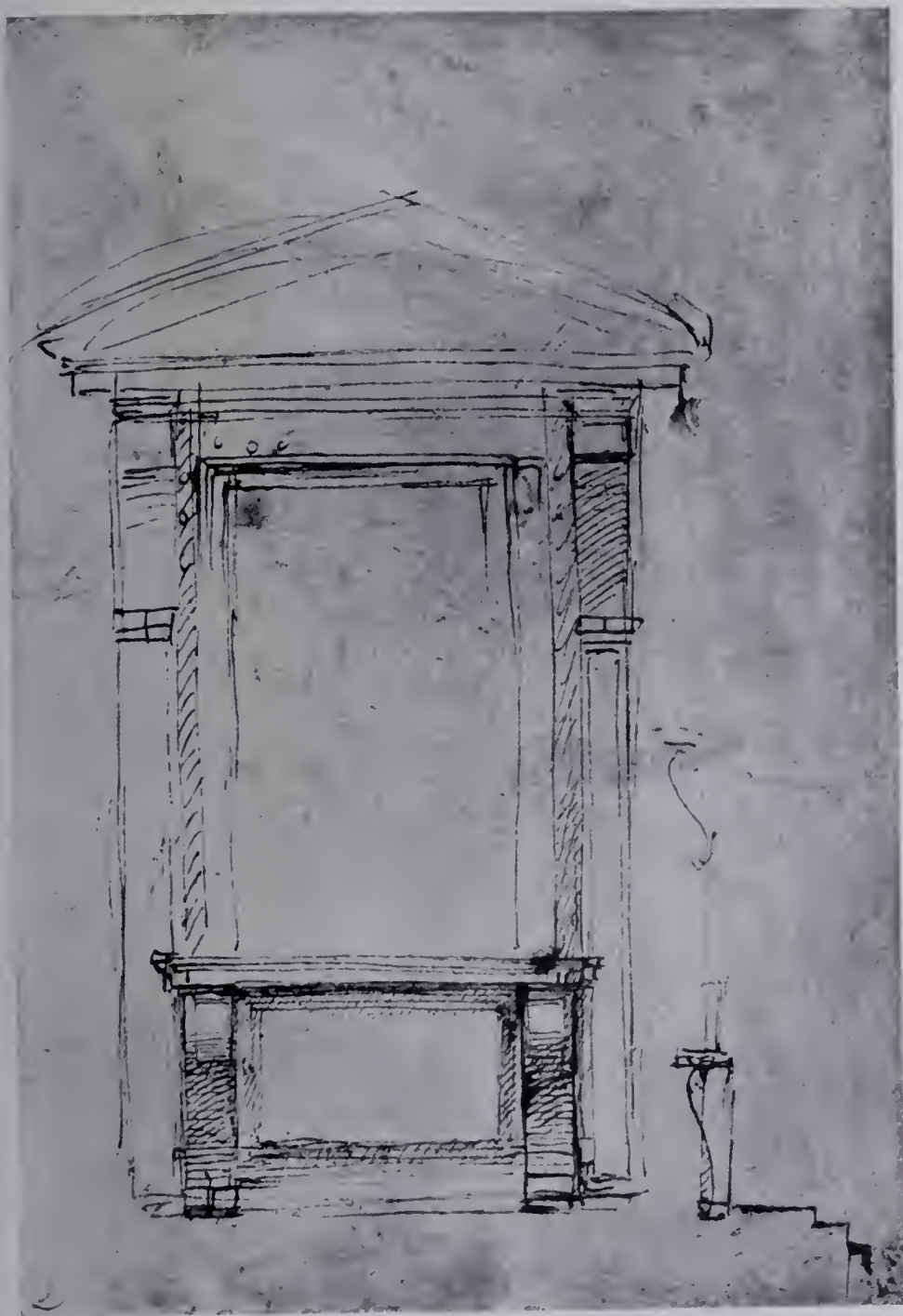



Fig. 175 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Disegno per finestra inginocchiata. (Fot. Brogi).

Fig. 177 — Pisignano, Villa Alvisi. Seguace dell'Ammannati: Altra facciata.

Fig. 178 — Pisignano, villa Alvisi. Seguace dell'Ammannati: Interno.

Fig. 179 — Sant'Andrea in Percussine, Villa Mazzei.
Anonimo fiorentino circa il 1570: Facciata.

mentanza di un dotto prelato, che in un suo libro, stampato in Lucca, avverte che la bellissima porta « è stata stroppiata stranamente, poichè essendosi rotta la soglia è stata rifatta con una sì sconcia modinatura, che scompagna da tutto il resto e fa pietà a vederla ». Con la soglia rifatta, è la porta di Sant'Apollonia, ancora serbata

Fig. 180 — Sant'Andrea in Percussine, Villa Mazzei.
Anonimo fiorentino circa il 1570: Fianco della Villa.

davanti alla chiesa soppressa, nobilissima, quale il Richa ha descritto, ma senza la gran forza, la fierezza che spira in tutte le cose di Michelangelo, tolta all'opera per l'esecutore diligente e fine.

Si citano disegni del Buonarroti, due per il palazzo dell'Altopascio in piazza dell'Annunziata, uno per la casa di Baccio Valori, un altro per la propria casa di Via Mozza, fabbricata su terreno comprato dal capitolo di Santa Maria del Fiore.

Di un disegno di finestra parla il Vasari, di « un modello delle finestre inginocchiate a quelle stanze che sono sul canto (del palazzo de' Medici), dove Giovanni da Udine lavorò quella camera di stucco

Fig. 181 — Sant'Andrea in Percussine, Villa Mazzei.
Anonimo fiorentino circa il 1570: Facciata posteriore e fianco.

e dipinse, che è cosa lodatissima ». Si potrebbe trovare di quelle finestre inginocchiate un esempio nel disegno di Michelangelo in Casa Buonarroti (Brogi, 1195 C, fig. 175).

Fig. 182 — Sant'Andrea in Percussine, Villa Mazzei. Anonimo fiorentino circa il 1570: Finestra.

Un disegno di Michelangelo per una villa in Marmirolo, abitazione e giardino, fu da Baldassarre Castiglione a Mantova apportato il 18 giugno 1523 al marchese Federigo Gonzaga. A lui sono attribuite le ville dei Collazzi, ora Bombicci-Pomi, presso la Certosa (opera, invece di Santi di Tito); Aloisi o del Trebbio a Pisignano (costruzione di un seguace dell'Ammannati, figg. 176-178), presso

Fig. 184 — Rufina, Villa Liccioli.
Seguace dell'Ammannati: Facciata posteriore e fianco a sinistra.

San Casciano in Val di Pesa; Machiavelli, poi Mazzei a Sant'Andrea in Percussine, presso Casciano (di anonimo fiorentino circa il 1570, figg. 179-182); Liccioli a Rufina, di altro seguace dell'Ammannati (figg. 183-186).

Fig. 185 — Rufina, Villa Liccioli. Seguace dell'Ammannati: Facciata posteriore.

Parecchi sono i disegni che di lui si conservano per fortificazioni, avendo Michelangelo atteso a quelle di Firenze e di Roma. Il Thode ne enumera diciannove. Ne diamo due esempi, per le fortificazioni fiorentine quello citato al numero dodici dal Thode (fig. 187), con le scritte « fosso » (sei volte ripetute), « terra » (tre volte ripetuta),

Fig. 186 — Rufina, Villa Liccioli. Seguace dell'Ammannati: Terza facciata.

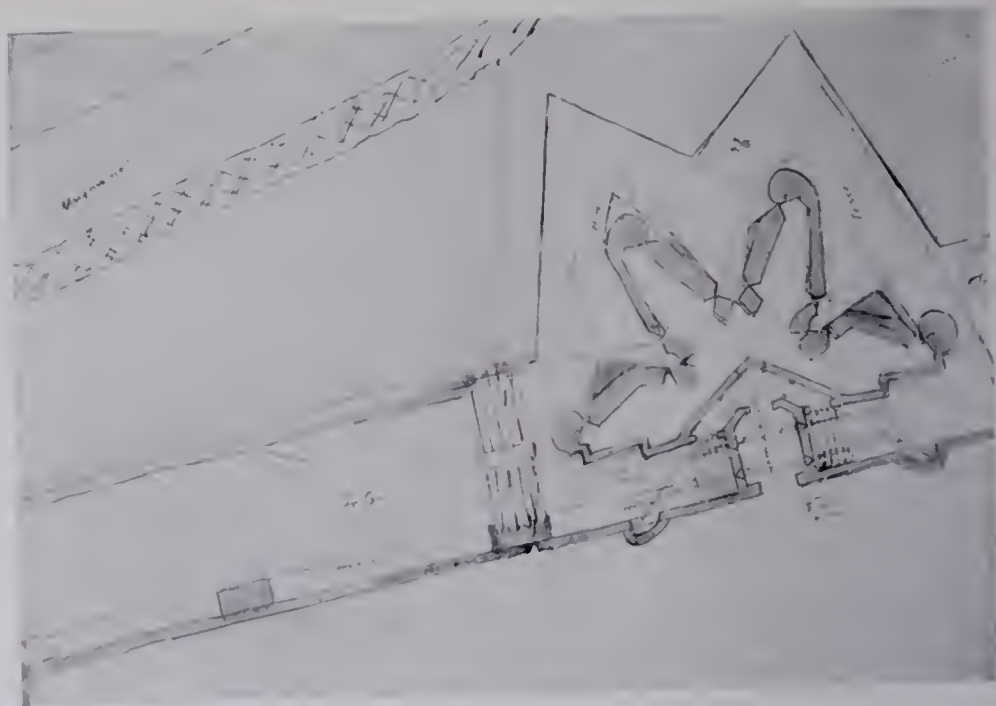



Fig. 187 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Studio per fortificazione. (Fot. Alinari).

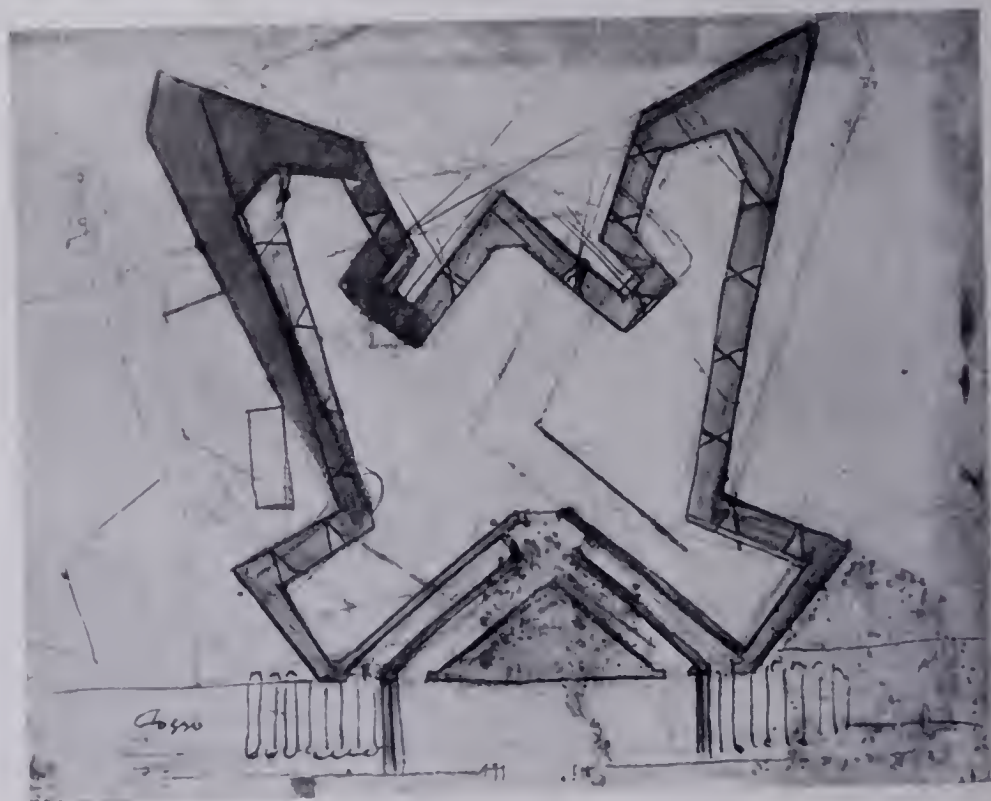



Fig. 188 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Studio per fortificazione. (Fot. Brogi).

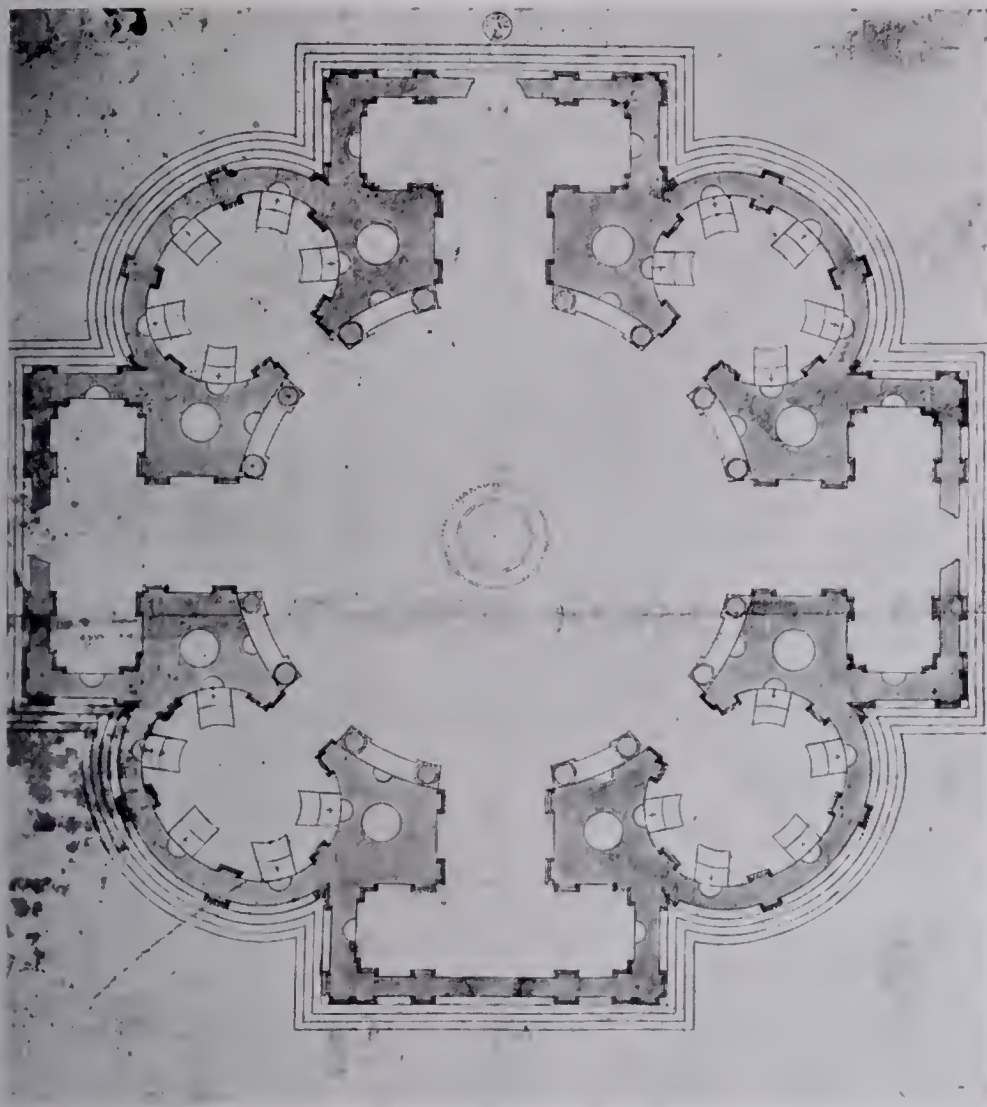



Fig. 189 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni.
Tiberio Calcagni: Pianta per S. Gio. de' Fiorentini.
(Gabinetto fotografico della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

« le mura delle città », « porta al prato », « Mugnone », « lo pianoro », e la misura « Braccia dieci » in una lineetta lunga centimetri tre. L'altro disegno (fig. 188) può considerarsi uno sviluppo di esso per fortificazione, da porta al Prato verso il Mugnone.

Un disegno per il ponte di Rialto gli fu chiesto dal doge Andrea Gritti († 1528), anteriormente al soggiorno suo a Venezia; e dal Cardinale Lorenzo Pucci, vescovo di Pistoia, in lettera del 27 giugno 1533, un altro ponte in pietra e una chiesa ad Igno, ove possedeva una villa.

Fig. 190 — Roma, S. Gio. dei Fiorentini.
Tiberio Calcagni: Alzato con la cupola poggiata sopra anello.
(Fot. R. Soprintendenza all'Arte in Firenze).

Per San Giovanni dei Fiorentini in Roma, Michelangelo fece più piante, due delle quali sono in casa Buonarroti, un'altra è nel Gabinetto degli Uffizî, sotto il nome di Tiberio Calcagni, scultore fiorentino, « giovane molto volonteroso d'imparar l'arte » [1], che

[1] VASARI, ed. Sansoni, 202.

stette con Michelangelo e lo assistette nella sua ultima attività d'architetto. Nel 1560, il 31 maggio, Tiberio Calcagni, soprintendente alla fabbrica di San Giovanni de' Fiorentini, metteva in pratica, data la senile stanchezza del maestro, disegni e direttive di lui [1].

Fig. 191 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Pianta di S. Giovanni de' Fiorentini in Roma.
(Fot. Brogi).

La pianta del Calcagni (Firenze, Uffizî, 3185 A, fig. 189) dev'essere stata eseguita secondo i dettami del maestro. È detto che fu fatta « a similitudine del Pantheon, perchè i vani sono ricavati, come in questo monumento, « nella massa di muro che sostiene la cupola ed egualmente orientati: negli assi principali, aule rettangolari absi-

(1) NAVA A., *La storia della chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini nei documenti del suo archivio*, in Roma, a cura della Dep. di St. patria, 1937.

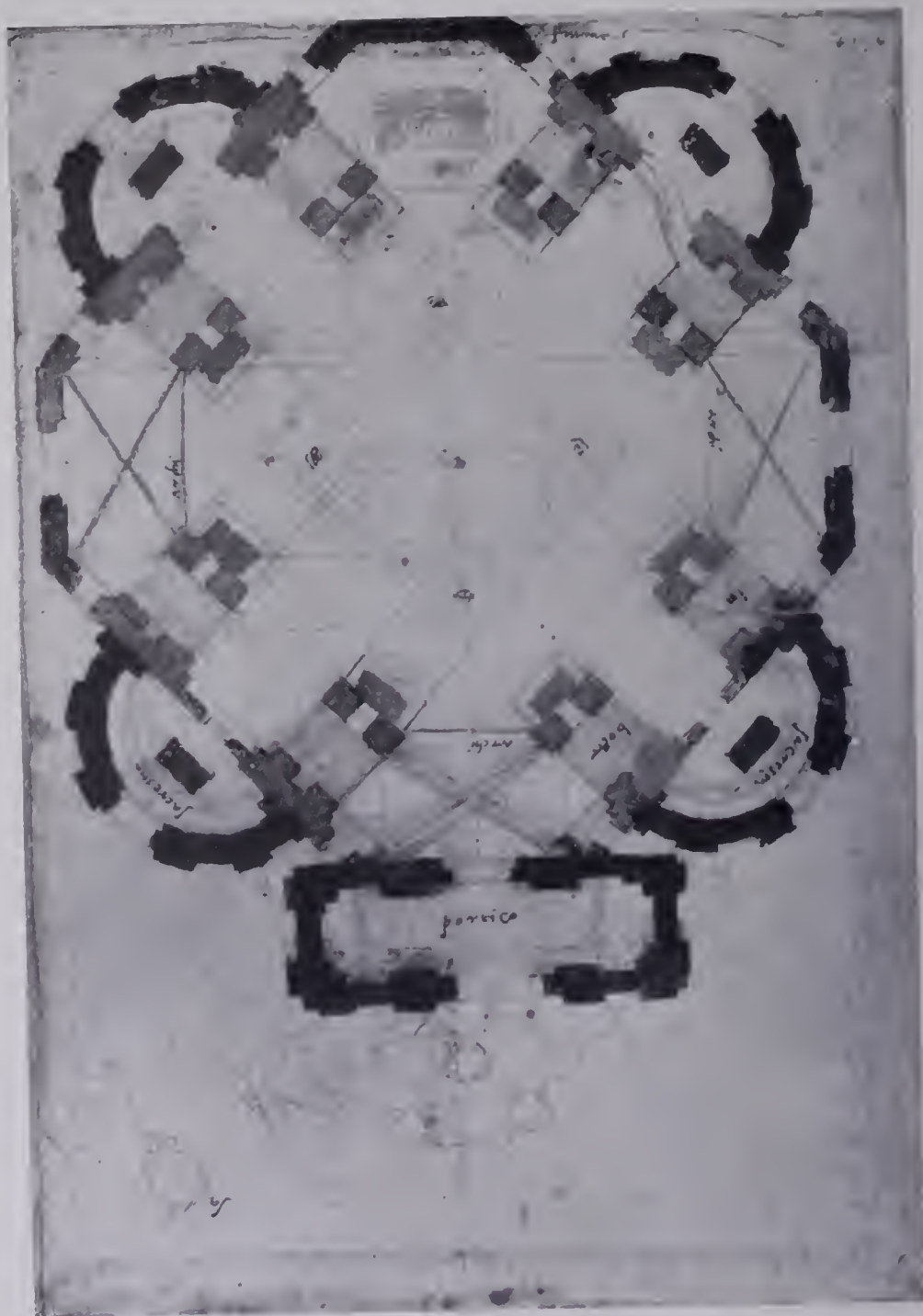



Fig. 192 — Firenze, Casa Buonarroti.
Michelangelo: Pianta per S. Gio. de' Fiorentini a Roma.

date, diagonalmente tribune elittiche con cinque nicchie per altari... una forma a rientranze e sporgenze contrapposta alla forma geometrica elementare del Pantheon »[1]. È probabilmente del Calcagni l'alzato (Uffizî, 1233), corrispondente alla pianta del Buonarroti (fig. 190): esso ha la cupola poggiata sopra anella, controbbilanciata dal deambulatorio, congiunta a questo da contrafforti arcuati che

Fig. 193 — Roma, S. Maria Maggiore. Cappella Sforza: Altare. (Fot. Ceccato).

si dipartono dai costoloni della cupola. Una seconda pianta (Frey, 294), che deve essere stata esemplare al Calcagni per eseguire la sua (fig. 191), è della mano di Michelangelo; e da essa, con tutta probabilità, fu poi ricavata l'altra (fig. 192) con impostazione tutta geometrica (Frey 295). Ad ogni modo è importante osservare come la pianta esemplare di Michelangelo abbia un forte spessore delle masse imponenti che gravano sugli spazî vuoti e in poderose strettoie li chiudono.

[1] Nava A., *Sui disegni architettonici per S. Giovanni dei Fiorentini in Roma*, in *Critica d'Arte*, II, 1936.

Fig. 194 — Roma, S. Maria Maggiore, Cappella Sforza: Nicchia laterale. (Fot. Alinari).

Fig. 195 — Roma, S. Maria Maggiore. Cappella Sforza: Particolare della nicchia sudd. (Fot. Ceccato).

Fig. 196 — Roma, S. Maria Maggiore. Cappella Sforza: Particolare architettonico.
(Fot. Ceccato).

A Michelangelo è anche attribuita: la cappella Sforza in Santa Maria Maggiore (figg. 193-199) «allogata a Tiberio Calcagni con suo ordine... per il cardinale di Santa Fiora, restata imperfetta per la

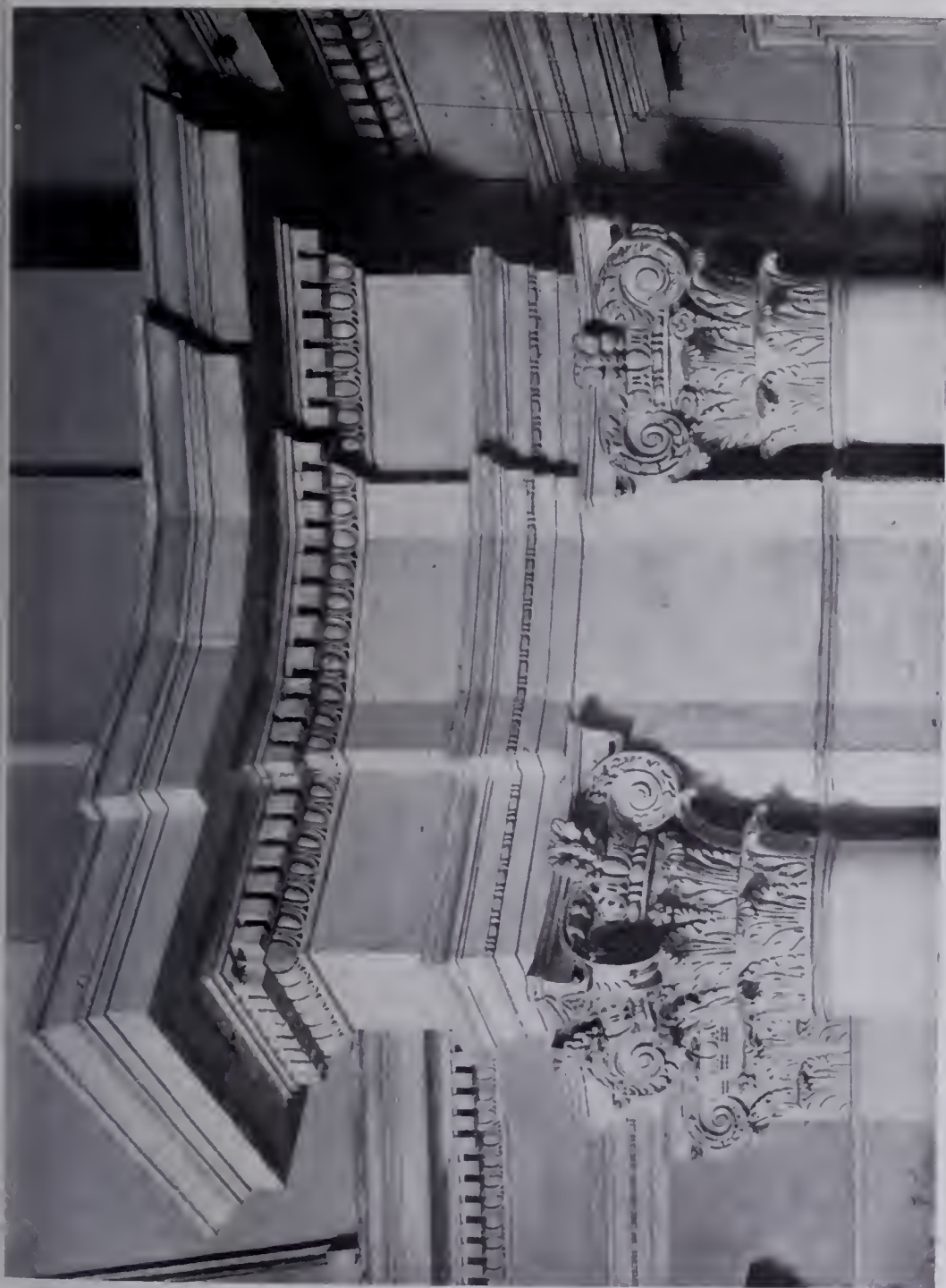



Fig. 197 — Roma, S. Maria Maggiore. Cappella Sforza: Particolare architettonico.
(Fot. Anderson).

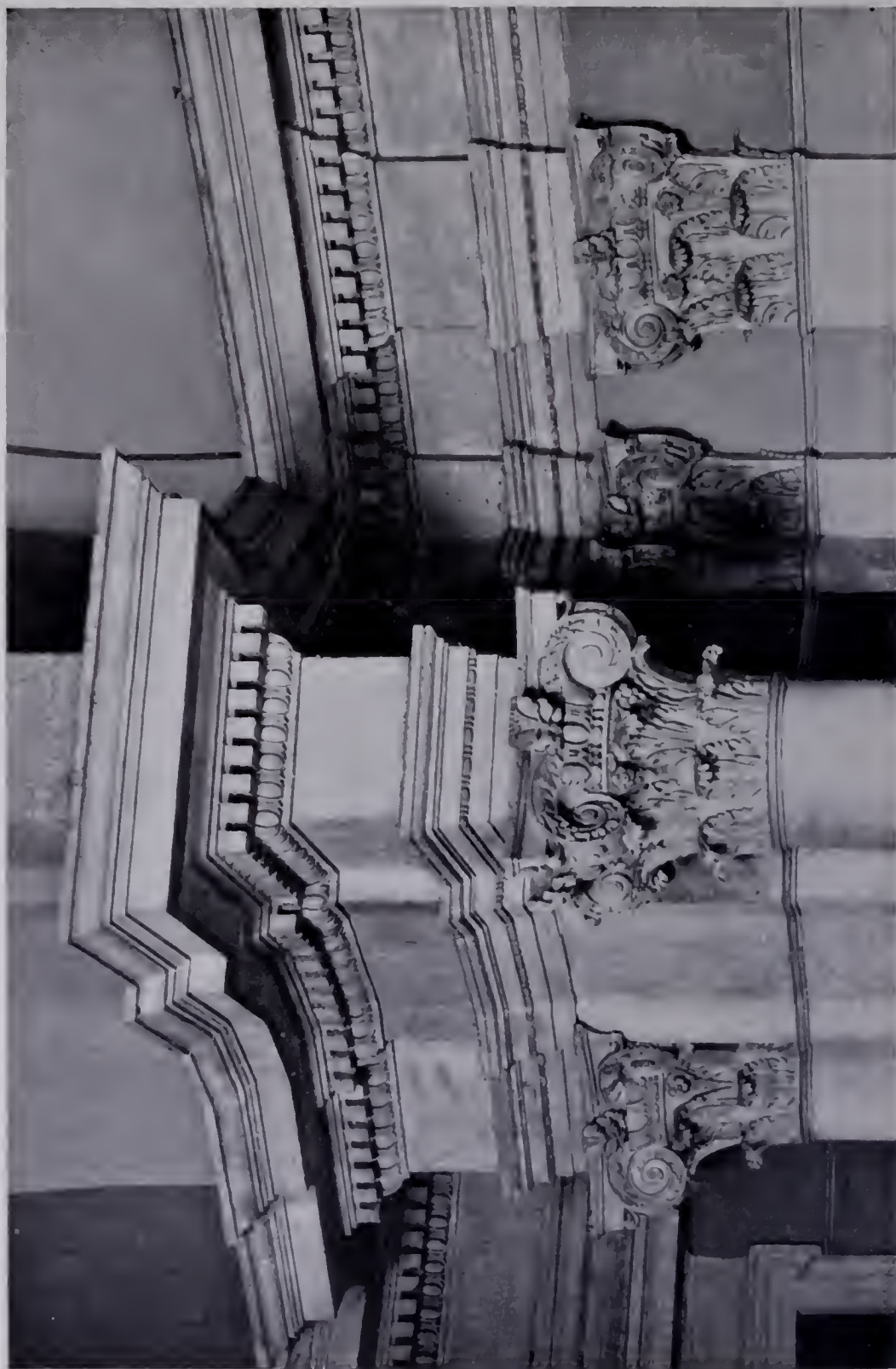



Fig. 168 — Roma, S. Maria Maggiore. Cappella Sforza: Particolare architettonico.

Fig. 199 — Roma, S. Maria Maggiore. Cappella Sforza: Particolare architettonico. (Fot. Ceccato).

morte di quel cardinale e di Michelangelo e di Tiberio »[1]. Il cardinale Guido Ascanio Sforza, sepolto nell'abside, morì l'anno succes-

[1] VASARI, ed. Sansoni, cit.

sivo alla morte del grande maestro; e la cappella fu continuata da Giacomo della Porta per il cardinale Alessandro, fratello del cardinale Guido, e compiuta, come ci apprende l'iscrizione, nel 1573. L'idea michelangiolesca si rivela chiaramente nella cappella, anche traverso l'opera dei traduttori, per la sonora profondità di spazî, espressa dallo slancio dei piloni, alberate giganti, che incassano le poderose basi, obliquamente, nei gradi d'accesso alla cappella d'altare, dividendo il nicchione di questa, a base piana, dai nicchioni leggermente curvilinei delle laterali cappelle funebri. Paion trattenere con l'atletica energia delle masse l'espansiva violenza delle pareti ripartite da lesene e da un alto fascione di cornici, cui si appendono, ai lati, semplici finestre architravate. Anche gli angioli che s'avventono con le tube dal timpano dei monumenti funebri e il finestrone michelangiolesco divaricato in basso esprimono il dilatarsi violento delle superfici, trattenuto e compresso dai rilievi sporgenti. È tutto un gioco di contrasti di forze. Le fasce dei sottarchi, sul nicchione dell'altare, si flettono a giogo, si slanciano, compresse ai lati; quelle dei nicchioni laterali si tendono, si gonfiano a vela. E in questa lotta, in quest'impeto che si scatena da ogni membro dell'ossatura gigante, la cappella Sforza porta impressa l'orma leonina di Michelangelo disegnatore.

Non diciamo degli altri edifici chiesastici attribuiti a Michelangelo, che, per l'egemonia artistica conquistata a Roma, sembrò aver le braccia di Briareo. Per il centone di forme michelangiolesche, gli fu attribuita la nobilissima Cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle.

Fra gli edifici profani, vien ricordato il palazzo di Giulio III, per il quale Michelangelo, a detta del Condivi [1], fece il disegno della facciata: « cosa, per chi la vede, inusitata e nuova, non obbligata a maniera o legge alcuna antica ovvei moderna. Il che ha fatto anco in molte altre sue cose in Fiorenza ed in Roma, mostrando l'architettura non essere stata così dalli passati assolutamente trattata, che non sia luogo a nuova invenzione non men vaga e men bella ». Con queste parole il Condivi definisce Michelangelo innovatore nell'architettura e, per le novità, sovvertitore.

---

[1] Condivi, *Vita di Michelangiolo*, ed. Rinascimento del Libro, Firenze, 1927, p. 901.

Fig. 200 — Roma, Castel Sant'Angelo. Edicola disegnata da Michelangelo.
(Fot. Alinari).

In Castel Sant'Angelo, nel cortile delle Palle (figg. 200-201), è un'edicola assegnata al maestro che l'avrebbe eseguita per Leon X; di cui si vede l'impresa [1]. Probabilmente il disegno fu dato da Michelangelo, ma chi lo tradusse nel fatto non ne intese lo stile « ter-

[1] VASARI, ed. Sansoni. Il busto di Giulio Romano fu posto tardi sopra l'edicola.

Fig. 201 — Roma, Castel Sant'Angelo. Edicola sudd. nel cortile delle Palle.
(Fot. Alinari).

Fig. 202 — Civitavecchia, Porto. Da probabile schizzo di Michelangelo: Riquadratura dell'antica Fonte.
(Fot. Ceccato).

ribile », come l'avrebbe detto il Vasari. Che il disegno ci fosse, si può credere, essendovi nel libro di schizzi di Battista da Sangallo nel Museo di Lille, uno con la scritta: « Questo in chastello di Roma di mano di michelagnolo di travertino... » [1]. Così pure nella Fontana del Porto a Civitavecchia (fig. 202) le forme, nel travertino, sono tanto ampie e forti da far pensare a Michelangelo [2].

Infine egli disegnò il sepolcro di Bartolomeo Barbazza (fig. 203), che Solosmeo e il Tribolo eseguirono in San Petronio a Bologna; l'altro di Cecchino Bracci (fig. 204), « nobili adolescenti immatura morte praecepto », che si vede in Santa Maria d'Aracoeli, a sinistra dell'entrata; il sepolcro di Gian Galeazzo Medici, Marchese di Marignano (fig. 205), eseguito da Leone Leoni nel duomo milanese. E aggiungiamo qui i suoi disegni per un piccolo sepolcro (fig. 206).

Dovremmo ora passare in rassegna i disegni architettonici per monumenti dei quali non si conosce l'esistenza; ma essi non cambiano l'immagine, che ci siamo formata seguendo il grande maestro nelle opere note. Architetto contro voglia, dominò l'architettura italiana e mondiale, come, pittore a malincuore, tuonò la sua gloria dalla volta della Cappella Sistina. Architettura e pittura suggeriron varianti alle sue immagini scultorie, e tutte insieme le arti si strinsero a formare unità inscindibili. Non imitò l'antico e non seguì i nuovi maestri, perchè la sua potente individualità si scatenò libera, indipendente, sovrana. I due grandi problemi della tradizione artistica fiorentina: massa e movimento, furono affrontati e unificati da Michelangelo. La tendenza a individuare masse plastiche, preoccupazione della pittura di Masaccio, e l'altra tendenza a suggerire il movimento della forma mediante il valore energetico dato alla linea, sono avvinghiate da Michelangelo che disserra una formidabile vita dalle sue sculture, come dalle rappresentazioni pittoriche e dalle costruzioni architettoniche, per un principio nuovo che non si disgiunge dalla linea energetica: contrapposizione di masse, opposizione di forze. Nelle architetture, come abbiamo veduto, sfuggì

---

[1] Geymüller H., v. p. 38.

[2] L'iscrizione inserita nella riquadratura della Fonte porta il nome di Papa Benedetto XIV, che rianimò la fonte stessa. Gli anelli pendenti dalle mensole portano il diamante triangolare, antica impresa medicea.

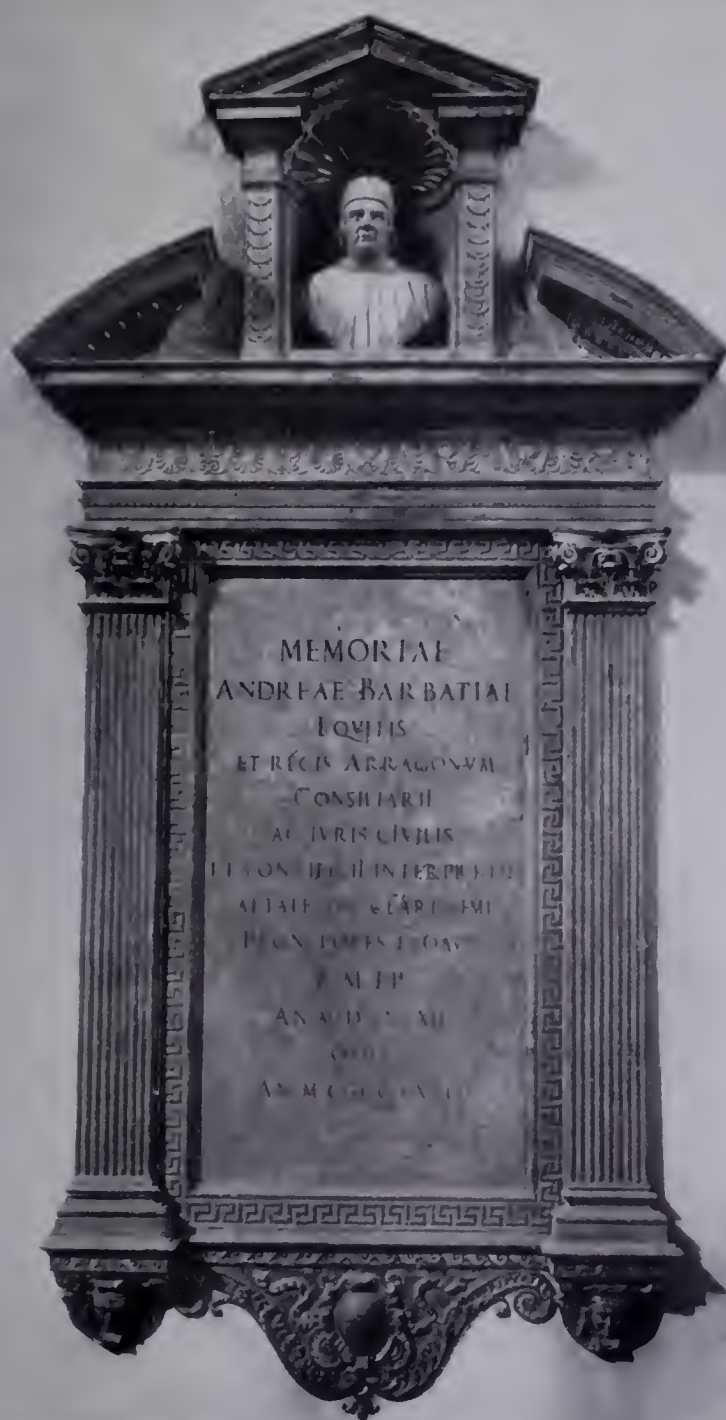



Fig. 203 — Bologna, S. Petronio. Monumento di Andrea Barbazza.
(Fot. di Enea Croci).

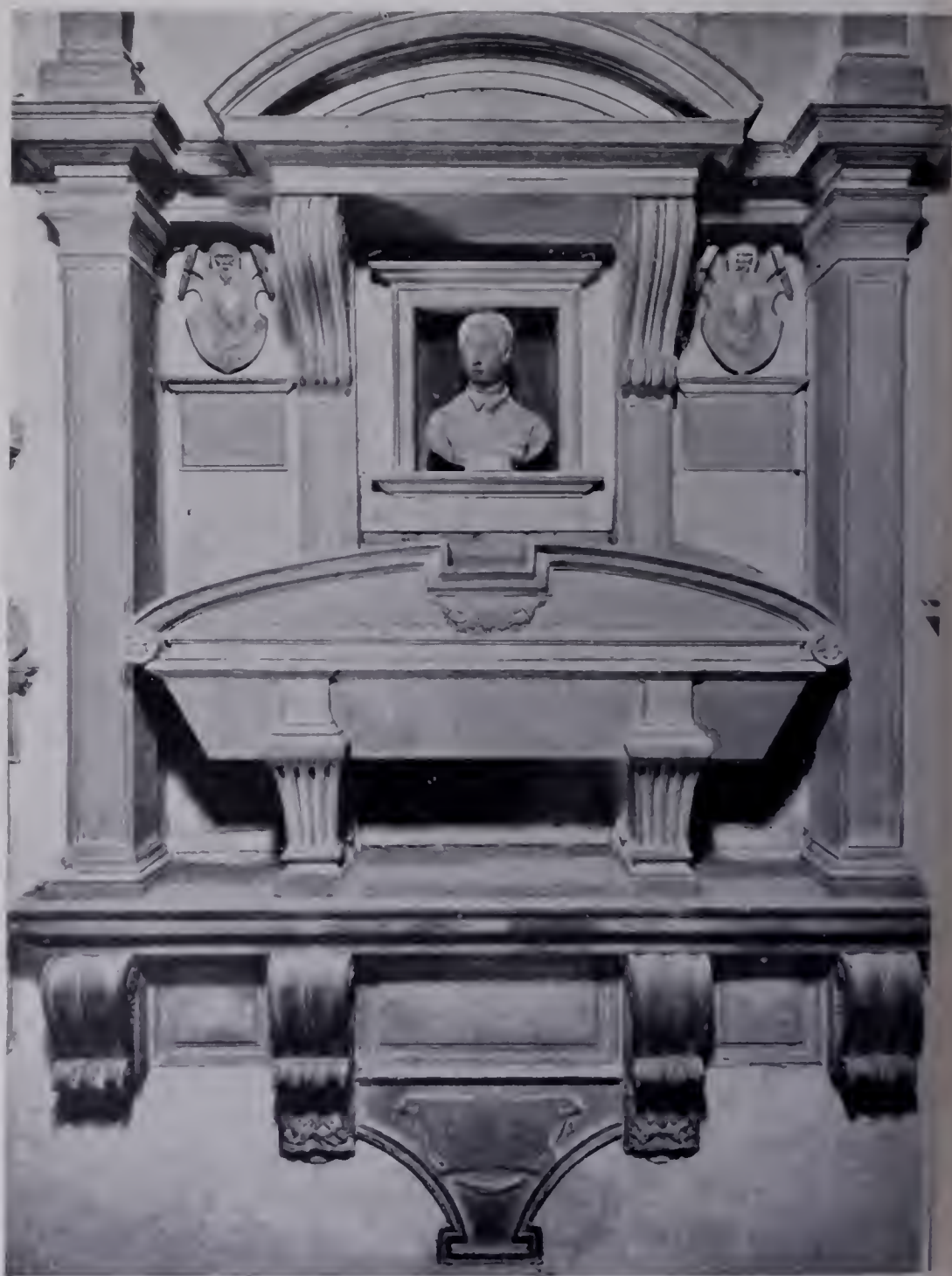



Fig. 204 — Roma, S. M. in Aracoeli. Monumento a Cecchino Bracci.
(Fot. Alinari).

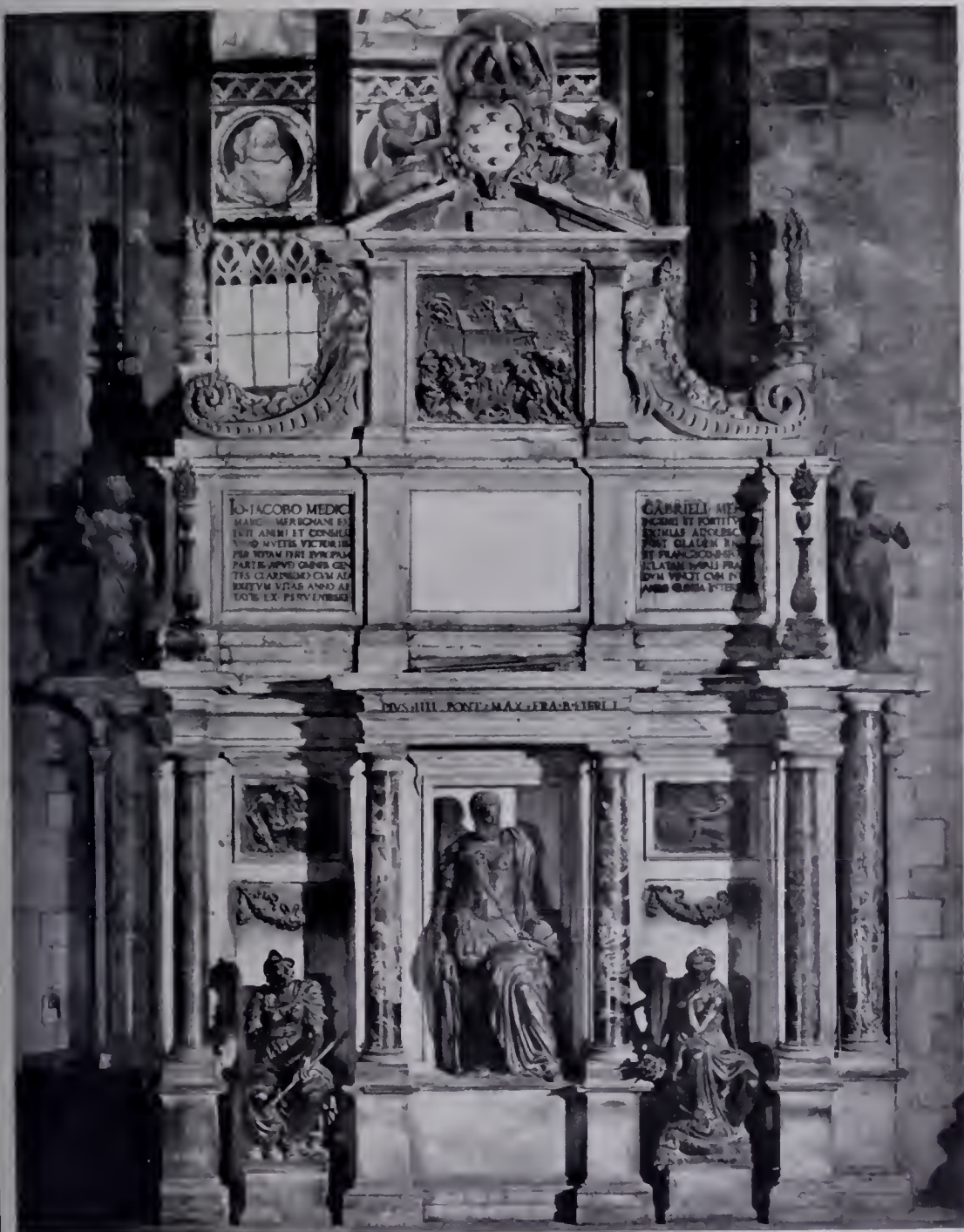



Fig. 205 — Milano, Duomo. Sepolcro del Marchese di Marignano
su probabile disegno di Michelangelo.

di rappresentare campi spianati, linee a perpendicolo; non curvò nicchie, per ottenere varietà di scuri pittorici, ma volle tutta la vio-

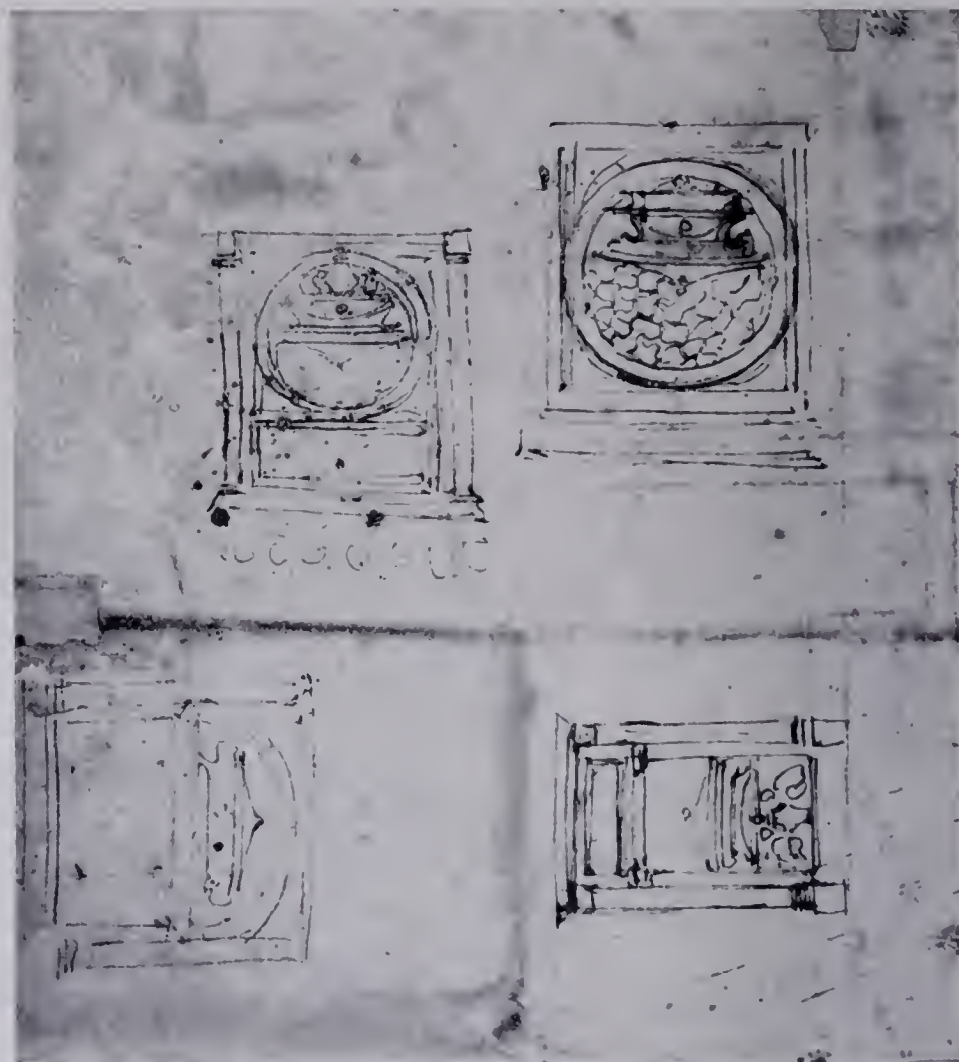



Fig. 206 — Firenze, Casa Buonarroti. Michelangelo: Disegni per un piccolo sepolcro. (Fot. Brogi).

lenza dell'ombra e degli scuri sui fondi delle sue gigantesche figure. La regolarità gli spiacque: ruppe l'uguaglianza di spazi, spezzò le forme rettilinee, incavò nel mezzo le quadrate superfici, scavò gli spigoli dei cubi, figurò modiglioni con i suoi giganti, forze di resistenza con i suoi genî. Lo scultore animò con la figura umana le parti delle sue costruzioni, i suoi blocchi si aprirono per darci la visione interiore,

ove dormivano nella materia bruta atleti ed eroi. Dal caos la forza di vita eruppe per creare l'arte nuova, con i titani della Sistina, con i prigioni del monumento di Giulio II, con la cupola di San Pietro.

Il modulo delle architetture s'ingrandisce, per grandeggiare sullo sfondo di Roma antica: era piccola l'architettura quattrocentesca. Bramante, più s'inoltrò negli anni, più ingrandì gli aspetti degli edifici; Michelangelo vide Roma in maestà, e i monumenti creati dalle sue mani rilevò con le ampie lor forme sulle rovine del Colosseo, del Foro, delle Terme. L'Urbe gigantesca, e la sua storia anche più gigantesca delle rovine, diedero sfondo agli Atlanti di Michelangelo. Ai semidei, alle divinità del mondo antico, per lui si contrappose l'umanità dell'italico Rinascimento, con la sua sensibilità, la sua potenza, la sua gloria, creatrice del mondo moderno.

2.

MANIERISTI FIORENTINI

I.

BARTOLOMEO AMMANNATI

Notizie sull'attività architettonica di Bartolomeo Ammannati

1511 — Nasce in Firenze, da Antonio d'Antonio.

Si dedica dapprima alla scultura e studia in Firenze col Bandinelli, poi a Venezia col Sansovino, finchè, tornato in patria, prende a studiare le statue di Michelangelo nella sagrestia di San Lorenzo. Messosi in urto col Bandinelli, torna a Venezia, a lavorare col Sansovino, e per la prima volta, a Padova, con la protezione di Marco Mantova Benavides, maestro di giurisprudenza in quella università, si dedica all'architettura.

1546 — Marco Mantova Benavides si fa erigere dall'Ammannati una tomba nella chiesa degli Eremitani a Padova. La tomba è firmata: Barth. Ammanat. Florentin. faciebat. (Brandolese).

Per lo stesso Marco Benavides scolpì un gigantesco Ercole di marmo e fece, secondo il Brandolese, il portone che dà nel giardino del cortile del suo palazzo.

1550? — L'Ammannati parte da Venezia alla volta di Roma, passando per Urbino (Baldinucci).

1550, 17 aprile — Sposa, nella basilica di Loreto, la poetessa Laura Battiferri: è presente alle nozze lo scultore Girolamo Lombardo (Baldinucci).

Nello stesso anno giunge a Roma, « dove di gran proposito attese a fare studi dall'antiche architetture ». A Roma lavora per Giulio III, prima ad opere di scultura, poi d'architettura.

1552 — Pasqua di Resurrezione. L'Ammannati mostra al pontefice il modello eseguito per la fontana pubblica destinata ad ornare l'esterno della vigna di papa Giulio sulla via Flaminia.

1552 — S'iniziano i lavori alla fontana di papa Giulio (Baldinucci).

1552 — Per incarico di Giulio III restaura e ingrandisce il palazzo in Campo Marzio, oggi detto di Firenze. Lo stesso Ammannati, dichiarandosi, in una carta del 15 dicembre 1560, creditore degli eredi di Giulio III, afferma che «tutto quello che vi si spese che fu vicino a 20 milia ducati a detto palazzo logge di stuco palchi facciate rifatte e insomma quello che ve di novo fu disegnato da me». (BIAGI).

1555, 2 maggio — Descrive in una lettera a Marco Mantova Benavides, a Padova, la chiesa di Sant'Andrea sulla via Flaminia, villa Giulia e la fontana pubblica all'angolo della strada, «nella quale condusse l'acqua la felicissima memoria di papa Giulio» (BALESTRA).

1555 — Da Roma Michelangiolo scrive a Firenze, a un «Messer Bartolomeo», che il MILANESI identifica in Bartolommeo Ammannati, la famosa lettera che al biasimo del progetto di Antonio da Sangallo per San Pietro, contrappone un caldo elogio di quello di Bramante: «Lui pose la prima pietra di Santo Pietro, non piena di confusione, ma chiara e schietta, luminosa e isolata atorno.....» (MILANESI, *Lettere*).

1555 — In quest'anno il Vasari «acconciò col duca (Cosimo I) l'Ammannati».

1557, 13 settembre — In seguito a un violentissimo temporale l'Arno straripa, abbatte il ponte a Santa Trinita, rompe due archi del ponte alla Carraia, rovina le sponde del ponte a Rubaconte, e inonda gran parte della città. L'acqua porta con sè molta terra che riempie i primi piani delle case e ingombra le chiese. L'Ammannati, nominato ingegnere del duca Cosimo, viene incaricato di toglierla, e con essa fa i terrapieni intorno alla città (BALDINUCCI).

Lo stesso Ammannati rifece poi il ponte a Santa Trinita e anche gli archi rovinati del ponte alla Carraia.

1559, 18 febbraio — Bartolommeo Ammannati scrive al duca Cosimo a proposito della scala della libreria di San Lorenzo; lo informa che Michelangiolo gli ha mandato un modello di sua mano perch'egli lo metta in opera, e aggiunge che lo stesso Michelangiolo ritiene adatto, per il soffitto, i banchi e la porta, il legno di noce (GAYE).

1559, 22 febbraio — In risposta alla lettera precedente, il duca dichiara all'Ammannati che i modelli di Michelangiolo l'hanno soddisfatto (GAYE).

1560, giugno — Si incomincia a murare «nel cortile del palazzo de' Pitti, in quella parte che è verso le monache di Santa Felicita». E l'Ammannati trova, nella muraglia abbattuta, l'indicazione dell'anno 1466, in cui fu innalzato il palazzo di Luca Pitti (GAYE).

1560, 15 dicembre — Allo scopo di ottenere il pagamento di tutti i lavori fatti a Roma per Giulio III, l'Ammannati ricorre alla commissione incaricata di « vedere tutti coloro che legittimamente sono creditori sopra l'heredità lasciata dalla santità di papa Giulio terzo »; dichiara d'averlo servito come architetto per trentaquattro mesi, senza riceverne paga, ma solo, in sei tempi, sei donativi, cioè, complessivamente, in danaro 350 scudi d'oro di camera, più tre « ruglie » di grano e una botte di vin greco. Chiede ora compenso per il tempo impiegato in quei lavori (Biagi).

Giulio III morì il 23 marzo 1555; l'Ammannati sarebbe dunque entrato ai suoi servizi nel giugno del 1552.

1562, 5 dicembre — Continuano i lavori in palazzo Pitti: l'Ammannati informa per lettera il duca Cosimo del modo in cui essi proseguono e gli chiede il pagamento di « 300 carrate di lastre di pietra forte », trasportate per quella fabbrica dalle cave di Monteoliveto ad Arno (Gaye).

1562, 24 dicembre — Altra lettera dell'Ammannati al duca Cosimo, relativa ai lavori in palazzo Pitti, che dopo l'interruzione di qualche giorno sono stati ripresi, e che l'architetto intende proseguire con sollecitudine (Gaye).

1563, 3 febbraio — « ..... in ragguaglio della fabrica de' Pitti ..... siamo vicino al tetto 8 braccie ..... ». Ci sono ancora « da voltare 100 br. di volte delle loggie », fatte le quali sarà messo in opera il cornicione. In questa medesima lettera l'Ammannati avverte Cosimo I di aver « fornito la figura dell'Appennino di cera, che va a Castello » (Gaye).

1563, 6 novembre — Altra lunga lettera dell'Ammannati a Cosimo I: parla dei lavori nel giardino di palazzo Pitti, delle condizioni dei lavori nel palazzo, e infine dell'adunanza dell'Accademia « per conto delle figure di S. Maria del Fiore », cioè per decidere della collocazione di due statue di apostoli (Gaye).

1563, 13 novembre — Da Poggio a Cajano Cosimo I risponde all'Ammannati, dichiarandosi soddisfatto dell'andamento dei lavori nella fabbrica di palazzo Pitti e nel giardino.

1563, 22 dicembre — L'Ammannati scrive a Cosimo, chiedendogli se può raggiungerlo a Pisa per mostrargli il progetto di una nicchia da porre in Santa Maria del Fiore, approvata dall'Accademia; l'informa intanto dei lavori in palazzo Pitti (Gaye).

1563 — Messer Ugolino Grifoni si fa costruire dall'Ammannati un palazzo in via de' Servi. È ora palazzo Fiaschi (Biagi).

1564, 12 luglio — L'Ammannati chiede in dono al duca, per non esser costretto «ad andare per l'altre case a pigione», la casa di Giovan Battista Manetti, «acciò che insieme con mia consorte et sua devotissima serva possiamo con virtuoso ocio godere della sua infinita liberalità» (GAYE).

1564 — Secondo il LETAROUILLY, in quest'anno Ludovico Mattei si fece costruire dall'Ammannati il palazzo presso Santa Caterina de' Funari, ora Caetani. Si dovrebbe, però, ammettere una nuova dimora dell'architetto in Roma.

1566, 1º marzo — L'Ammannati comincia a fondare il nuovo ponte a Santa Trinita (BALDINUCCI).

1569 — Il ponte a Santa Trinita è terminato (BALDINUCCI).

1570, 29 aprile — In lettera al cardinale de' Medici l'Ammannati parla di certi disegni da lui fatti «della fabrica di V. S. I.» e lo informa d'aver fatto «le due piante, quella disotto e quella di sopra, collo includervi il sito per infino alla Chiesa.....» (GAYE).

1574 — Data della tomba del giureconsulto Giovanni Boncompagni bolognese, maestro nell'università pisana, opera dell'Ammannati nel Camposanto di Pisa.

1576, 17 gennaio — Padre Ludovico Corbinelli della Compagnia di Gesù scrive all'Ammannati riguardo al rifacimento della chiesa proposto dall'architetto, e non accettato, perchè «poco sarebbe il miglioramento, ma non poca la spesa» (BALDINUCCI).

1577 — Poco prima di quest'anno l'Ammannati avrebbe finito due delle tre case dell'arte della lana, che stanno in via della Pergola presso il palazzo Giugni, dove abitò il Baldinucci, che ricorda questa data.

1577, 20 settembre — Il Consiglio di Lucca decide di scrivere al suo ambasciatore a Firenze perchè possibilmente faccia venire a Lucca l'Ammannati, ad attendere ai lavori nel palazzo della Signoria (STEIMANN und GEYMULLER).

1577, 29 ottobre — Il Consiglio di Lucca decide che «il disegno dato da M. Bart. Ammannato Fiorentino architetto per la fabbrica del palazzo s'intendi et sia approvato in tutte le sue parti», ad eccezione della parte occidentale, dove si trovano case private (STEIMANN und GEYMULLER).

1578, 15 febbraio — L'ambasciatore di Lucca a Firenze è incaricato di sollecitare la preparazione del modello, e d'invitare l'Ammannati a

venire con lui per qualche giorno a Lucca. Il modello è portato solo alla fine di maggio, e dopo ripetuti inviti (STEIMANN und GEYMULLER).

1578, 20 marzo — Lettera all'Ammannati del padre Everardo Mercuriano della Compagnia di Gesù, sempre a proposito del rifacimento della chiesa di San Giovannino. Il disegno è piaciuto, ma l'attuazione viene ancora rimandata per difficoltà finanziarie (BALDINUCCI).

1578, 11 luglio — Il Consiglio di Lucca stabilisce di nominare l'Ammannati architetto del palazzo della Signoria per cinque anni, con la paga annua di trecento scudi, a condizione che egli spedisca da Firenze disegni e profili secondo il bisogno, tenga in Lucca un suo garzone che eseguisca i suoi progetti, ed egli stesso vi dimori ogni anno per tre mesi, in una o più volte, secondo la necessità e secondo le condizioni della sua malattia agli occhi (STEIMANN E GEYMULLER).

1579, 1° maggio — La Compagnia di Gesù inizia la fabbrica della nuova chiesa di San Giovannino, con trentacinque scudi, donati da Laura Battiferri, moglie dell'Ammannati, il quale, oltre aver dato il disegno e l'assistenza ai lavori, concorre anche continuamente alle spese (BALDINUCCI).

1581, 16 febbraio — L'Ammannati fa testamento, lasciando erede la moglie (GAYE).

1581, 12 agosto — Padre Claudio Acquaviva della Compagnia di Gesù scrive all'Ammannati di aver ricevuto il suo disegno, riuscito di pieno gradimento (BALDINUCCI).

Non sembra verosimile che tale disegno si riferisse alla chiesa di San Giovannino in Firenze, come pare ritenga il BALDINUCCI; vedemmo infatti che già dal 1579 l'Ammannati aveva dato inizio ai lavori per quella chiesa, mentre dalle parole del padre Acquaviva non sembra che il disegno fosse semplicemente la risoluzione di qualche particolare, ma piuttosto il progetto per una fabbrica « che riuscirà opera degna della fatica sua ». Poichè la lettera proviene da Roma, si può pensare si tratti invece di un progetto per l'edificio del Collegio Romano, eretto appunto dalla Compagnia di Gesù a sede degli studi, su disegno dell'Ammannati.

1582, 11 gennaio — Il cardinale Filippo Buoncompagni, nipote di Gregorio XIII, posa solennemente la prima pietra del Collegio Romano (RINALDI, il *Collegio Romano*, Roma, 1914).

Non è noto se l'Ammannati sia venuto a Roma per dirigere i lavori.

1582, 22 agosto — L'Ammannati scrive la famosa lettera « agli onoratissimi accademici del disegno », in cui si accusa di « aver errato grandemente » nello scolpire figure ignude, e invita gli artefici a guardarsi da tale errore (Lettera pubblicata a Firenze in quell'anno nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli, e poi ripubblicata dal BALDINUCCI).

1585 — Dopo la sua elezione al pontificato, Sisto V indice una specie di concorso per trasportare la guglia ch'era presso la sacrestia di San Pietro dinnanzi alla Basilica. Il granduca Ferdinando manda a Roma l'Ammannati, che si presenta, però, al Papa senza alcun progetto, e chiede un anno di tempo per studiare l'arduo problema, esponendosi così alle beffe di Sisto V, che richiedeva in ogni cosa la massima rapidità. Fu poi incaricato, insieme con Giacomo della Porta, di mettere in opera il progetto del Fontana, ma in seguito alle giuste lagnanze di quest'ultimo venne escluso completamente dai lavori, e dovette tornarsene a Firenze (BALDINUCCI).

1584 — Finisce l'ultima delle tre case dell'Arte della Lana in via della Pergola (BALDINUCCI).

1588, 25 marzo — Altro testamento di Bartolommeo Ammannati, che parla del suo sepolcro nella chiesa di San Giovannino « per eum condito, seu condendo ».

1588, 2 aprile — In lettera al granduca Ferdinando, egli ricorda che nel 1573, trovandosi a Livorno col duca Cosimo, questi gli espose l'idea « di voler accostar insieme al porto hoggi di Livorno un rinchiuso, come un altro porto ».

1590 — Padre Acquaviva della Compagnia di Gesù scrive di nuovo all'Ammannati, informandolo che « il disegno della facciata del collegio verso S. Lorenzo ci è piaciuto molto..... ». Si tratta sempre della chiesa di San Giovannino (BALDINUCCI).

1592, aprile — Muore Bartolommeo Ammannati, e viene sepolto nella chiesa di San Giovannino (BALDINUCCI)[1].

---

[1] Bibliografia: VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze; BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; BAGLIONE, *Vite dei pittori, ecc.*, 1733; RICHA, *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine*, Firenze, 1754; BRANDOLESE, *Guida di Padova*, Padova, 1795; MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano, 1797; GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1840; GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere*, Bologna, 1844; BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, ed. Ranalli, 1846; LETAROUILLY, *Edifices de Rome moderne*, Paris, 1868; STEIMANN und GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, band IX, München, 1885-1904; BALESTRA, *La fontana pubblica di Giulio III e il palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, Roma, 1911; BIAGI, *Di B. A. e di alcune sue opere*, in *L'Arte*, 1923.

* * *

Le prime note creazioni dell'Ammannati architetto sono a Padova, ove egli eresse per Marco Mantova Benavides, oltre il grandioso monumento funebre nella chiesa degli Eremitani, il prospetto divisorio tra il giardino e il cortile del palazzo[1]. Nel 1537, collaborando col Sansovino alla decorazione della libreria di San Marco in Venezia, aveva visto gli inizi della sansovinesca loggetta, e forse i disegni per essa, il cui ricordo si scorge nel motivo centrale dell'arcata amplissima con Vittorie entro i pennacchi, e nelle nicchie sui lati, fra le colonne, in sostituzione dei classici fornici; anche nell'attico, benchè privo dell'ornamentale ricchezza datagli dal Sansovino. Il ridente effetto cromatico della loggia di San Marco si muta in chiara visione plastica nel frontispizio ammannatesco del cortile di palazzo Mantova Benavides, più freddo nella nobiltà della sua classica decorazione, pesante nello spessore delle masse. Quattro imponenti colonne doriche scanalate sostituiscono il lieve ordine corinzio della loggetta veneziana; sotto l'ampio timpano triangolare sorretto da mensolette con foglie terminali, le nicchie s'aprono su larghi piedistalli a foggia d'altare, tagliate con perfetto nitore plastico e circondate da una cornice ad angoli superiori spezzati. Da Michelangiolo deriva il forte distacco degli ampli timpani dal piano in cui s'addentran le nicchie, distacco che trova rispondenza nella massa squadrata dei basamenti.

Anche nel monumento Benavides[2] son frequenti richiami a Michelangiolo, ma lo slancio in altezza del prospetto architettonico, la fiorita decorazione, la stesura delle superfici, sono espressioni di manieristiche eleganze, estranee al genio del Buonarroti. La linea vibrante, elastica, sostituisce il suo agile gioco al contrasto michelangiolesco di masse. Le belle mensole che reggono il piano del sarcofago hanno piuttosto funzione decorativa che costruttiva; le cornici si spianano; le due volute, che sul coperchio dei sarcofagi medicei scattano in contrapposto dinamico, vengono qui a fondersi

[1] V. la figura nel Vol. X, parte II, nel capitolo sull'Ammannati scultore.

[2] Ne diamo qui l'intera riproduzione (fig. 207), che non è nel Vol. X, parte III, ove potranno invece vedersi i particolari del monumento.

Fig. 207 — Mantova, Chiesa degli Eremitani. B. Ammannati: Monumento Benavides.
(per cortesia del Prof. Moschetti).

in una sola voluta, come di viticcio arrotolato agli estremi. Sopra il sarcofago, guardato da due figure allegoriche, s'innalzano, tra quattro colonne scanalate, anzichè fra i pilastri binati di Michelangiolo,

tre nicchie simili a grandi finestre, la mediana a timpano centinato, con la statua seduta del defunto, le laterali a timpano triangolare, con le statue erette della Forza e della Fama. Concave sono le nicchie dell'Ammannati, non a base piana, come nella cappella di Michelangiolo, minuti i profili delle cornici, uniformi i tre campi del trittico. Tra capitello e capitello delle colonne giran festoni, e sulla trabea-

Fig. 208 — Roma, Via Flaminia. B. Ammannati: Prospetto di fonte. (Fot. Alinari).

zione s'impostano due geni ai lati; nel mezzo, sopra un'alta base, il Redentore come inalberato vessillo. Par che l'Ammannati tolga di proposito vigore alle masse architettoniche per accentuare la plastica pienezza delle statue.

Nuovi elementi entrano nella formazione dello stile architettonico di questo maestro dopo la sua venuta in Roma e i lavori nella cappella del Monte, in San Pietro in Montorio, [1] disegnata dal Vasari, con nicchie a fondo piano, alla michelangiolesca, dietro i

[1] V. figure in vol. X, parte III.

Fig. 209 — Roma, via Flaminia. B. Ammannati: Prospetto di fonte. (Fot. Alinari).

soprelevati sarcofagi. Opera dell'Ammannati, oltre le statue dei defunti Dal Monte e delle Virtù, sono, almeno in parte, le coppie michelangiolesche di putti-cariatidi nella balaustrata e i due finissimi medaglioni, come anche gli stucchi della volta, a torto attri-

buiti a Giulio Mazzoni, che ne diede una debole copia nella cappell[a] a riscontro.

Presentato dal Vasari al pontefice Giulio III, l'Ammannati gl[i] succede, come nei lavori per la cappella di San Pietro in Montorio, in quelli per villa Giulia. Ma, prima che ad essa, attese ai modelli in legno della fonte pubblica da costruirsi all'angolo di via dell'Arco Scuro. Il prospetto della fontana (figg. 208-209), poi unita al Casino di Pio IV, comprendeva, nella sua origine, un solo ordine, il che spiega la sovrapposizione, deplorata dal Milizia, dell'ordine ionico al corinzio. La curvatura lieve del prospetto richiama il frontispizio del palazzo la Zecca, opera di Antonio da Sangallo il Giovane, ma lo schema dell'Ammannati è gelidamente classico, e le proporzioni tra le nicchie laterali a fondo piano, come timide finestre cieche, e lo sperticato nicchione centrale, è alquanto enfatica. Come nel monumento Benavides, l'architettura doveva lasciare il predominio alla statuaria, secondo l'effetto desiderato dallo scultore, e ora distrutto dalla mancanza, nelle nicchie laterali, delle statue raffiguranti la Felicità e l'Abbondanza, e, sul cornicione, dei simulacri antichi di Roma, Minerva e Nettuno[1]. Il freddo prospetto, diminuito di tutto ciò che doveva formarne la bellezza e guasto dalle lapidi appostevi per ordine di Benedetto XIV e del Connestabile Filippo Colonna, trae la sua vita dal nodo dei vessilli aperti a ventaglio sopra la mirabile vasca, attorno lo scudo col triregno, espressione pittorica del rimbalzo delle acque[2].

Oltre a questa fontana, nota nel suo nativo aspetto per un disegno del Cinquecento (fig. 210), ce ne rimane un'altra dell'Ammannati sulla via Flaminia, da noi attribuitagli[3]. È a foggia di grottino alla rustica, limitato da un arcone tra conci finemente segnati a ragg[i]. Nel fondo, dal centro di una conchiglia, come da aperto flabello, u[n]

---

[1] V. EGGER, *Römische Veduten*, 1911. In origine una testa antica di Apollo gettava acqua nella vasca di granito a foggia di antico sarcofago (fig. 210).

[2] Tutta la facciata del Casino di Pio IV sembra, del resto, derivare da diseg[ni] o almeno da esempi ammannateschi, tanto nel portale (fig. 211), corazzato di bug[ne], quanto nella deliziosa loggetta ridente di bianchi marmi sull'ombra del fondo, [da] cui s'affacciano al sole i fusti di giglio di due colonne finemente rastremate. Il [ri]chiamo alla loggia che chiude il primo cortile nella villa di Papa Giulio, opera [del]l'Ammannati, balza subito agli occhi, mentre è indubbiamente romano l'ornato [del] piano superiore nel prospetto della fontana.

[3] V. figura in vol. X, parte II.

testa di putto versa acqua nella vasca ampia e sottile. L'effetto raggiante dei conci, di sorprendente vitalità ed eleganza, par si diparta da quella fantastica raggiera, che porta l'impronta dell'Ammannati nella sua tenuità vibrante, come nel contrasto fra lucentezza di superfici lisce e movimento d'ombre nel rustico.

Fig. 210 — Roma, Via Flaminia.
Anonimo: Disegno del prospetto della fonte di B. Ammannati, qual'era in origine.
(Dall'Egger: *Romische Veduten*, vol. I, tav. 1).

Collaboratore del Vignola nella villa di Papa Giulio, l'architetto fiorentino si vide affidata la direzione dei lavori, quando il grande predecessore vi rinunciò per attendere alla villa Farnese di Caprarola. Il nome dell'Ammannati si legge nell'interno della loggia in fondo al primo cortile (fig. 212), ove probabilmente ebbe inizio l'opera sua. Ai termini che sorreggono il secondo ordine di questo loggiato (figg. 213-214), deve, infatti, riferirsi la frase della sua lettera al Benavides, con la descrizione, in forma impersonale, della villa: «L'ordine di sopra per non avere pietre simili a quelle di sotto si

Fig. 211 — Roma, Casino di Pio IV.
B. Ammannati (?): Particolare della facciata.

Fig. 212 — Roma, Villa di Papa Giulio. B. Ammannati: Loggia nel fondo del primo cortile.
(Fot. Brogi).

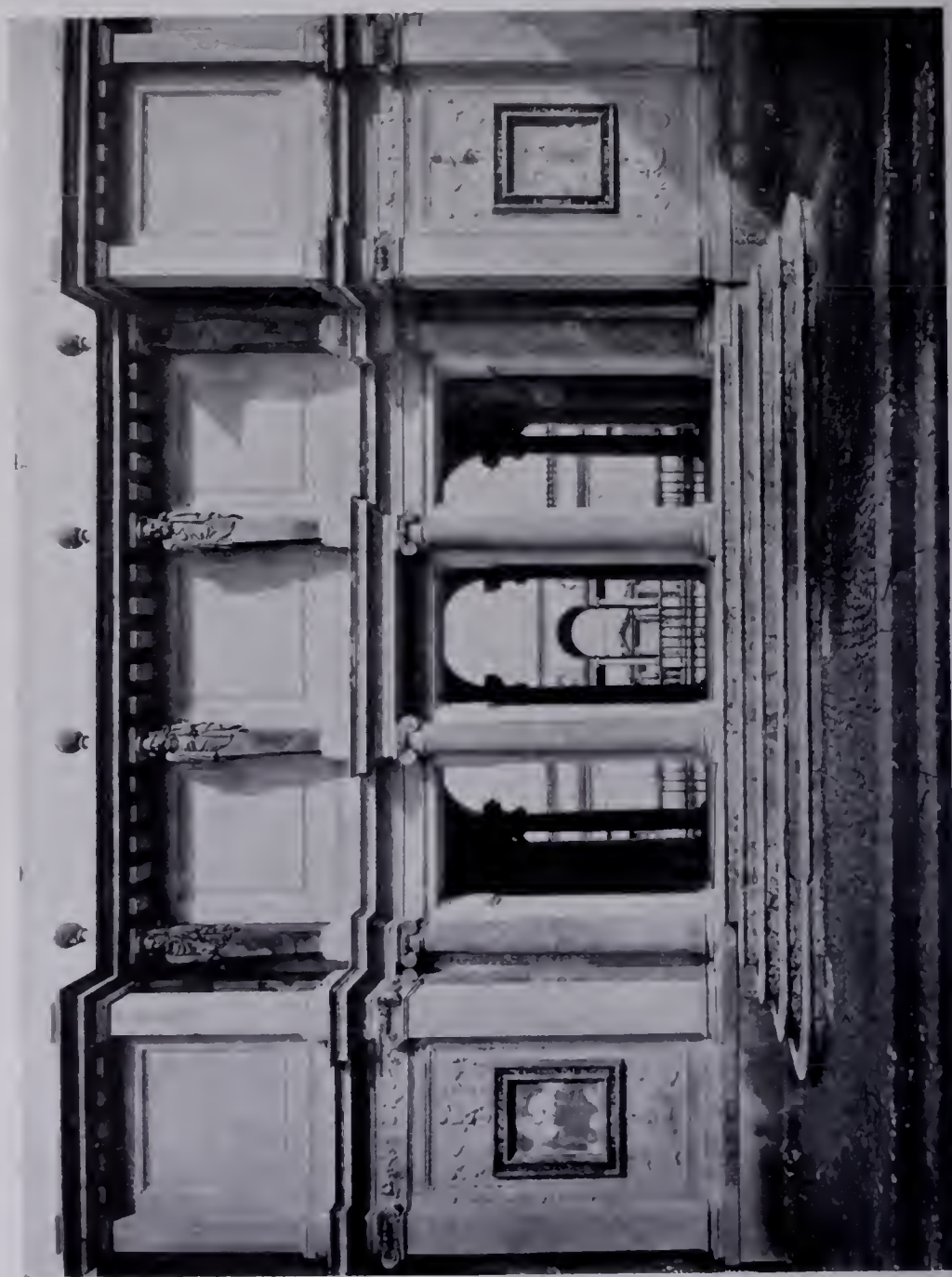



Fig. 213 – Roma, Villa di Papa Giulio. B. Ammannati: Loggia tra il primo e il secondo cortile. (Fot. Anderson).

Fig. 214 — Roma, Villa di Papa Giulio. B. Ammannati: Loggiato tra il primo e il secondo cortile.
(R. Gab. fot. Naz.).

Fig. 215 — Roma, Villa di Papa Giulio. B. Ammannati: Particolare del primo portico. (R. Gab. fot. Naz.).

longhe e per la loro rarità ci siamo accomodati per sostegno al diritto di ogni colonna di terminoni avvolti di panni, con le teste simili ai pregioni che già scolpivano gli antichi; quali sono di un misto

verdone con alcune macchie simili agli abiti turcheschi ». Gioiello d'architettura toscana, il loggiato dell'Ammannati degnamente fronteggia la serica esedra del prospetto vignolesco verso il primo cortile, che esso divide dal secondo, mostrandoci fra gli alti intercolunni l'incomparabile sfondo scenografico del ninfeo e del sovrastante prospetto. Come preziosa cancellata marmorea, il loggiato riluce al sole dai nitidi specchi dell'attico, dai fusti delle grandi co-

Fig. 216 — Roma, Villa di Papa Giulio. B. Ammannati: Porte nel primo loggiato. (R. Gab. fot. Naz.).

lonne, dalle svolte armoniose della scalinata a gradi: sopra i quattro « terminoni », quattro ante composte di sfere, su piedistalli, ricordi di Venezia sansovinesca, scandiscono il ritmo della bella costruzione, accentandone gli assi. Lo schema, semplice e limpido, ha effetto grandioso, e i termini « di un misto verdone », i globi scuri posati sulle aste candide a ornamento del conicione, il fine ricamo di stucchi intessuto sugli specchi inferiori dei due avancorpi che inquadran la loggia, ravvivano la marmorea impalcatura d'accenti di colore. Nell'interno del portico (fig. 215) s'aprono, su ogni lato, tra colonne ioniche, due porte di vario modello inquadrate da cor-

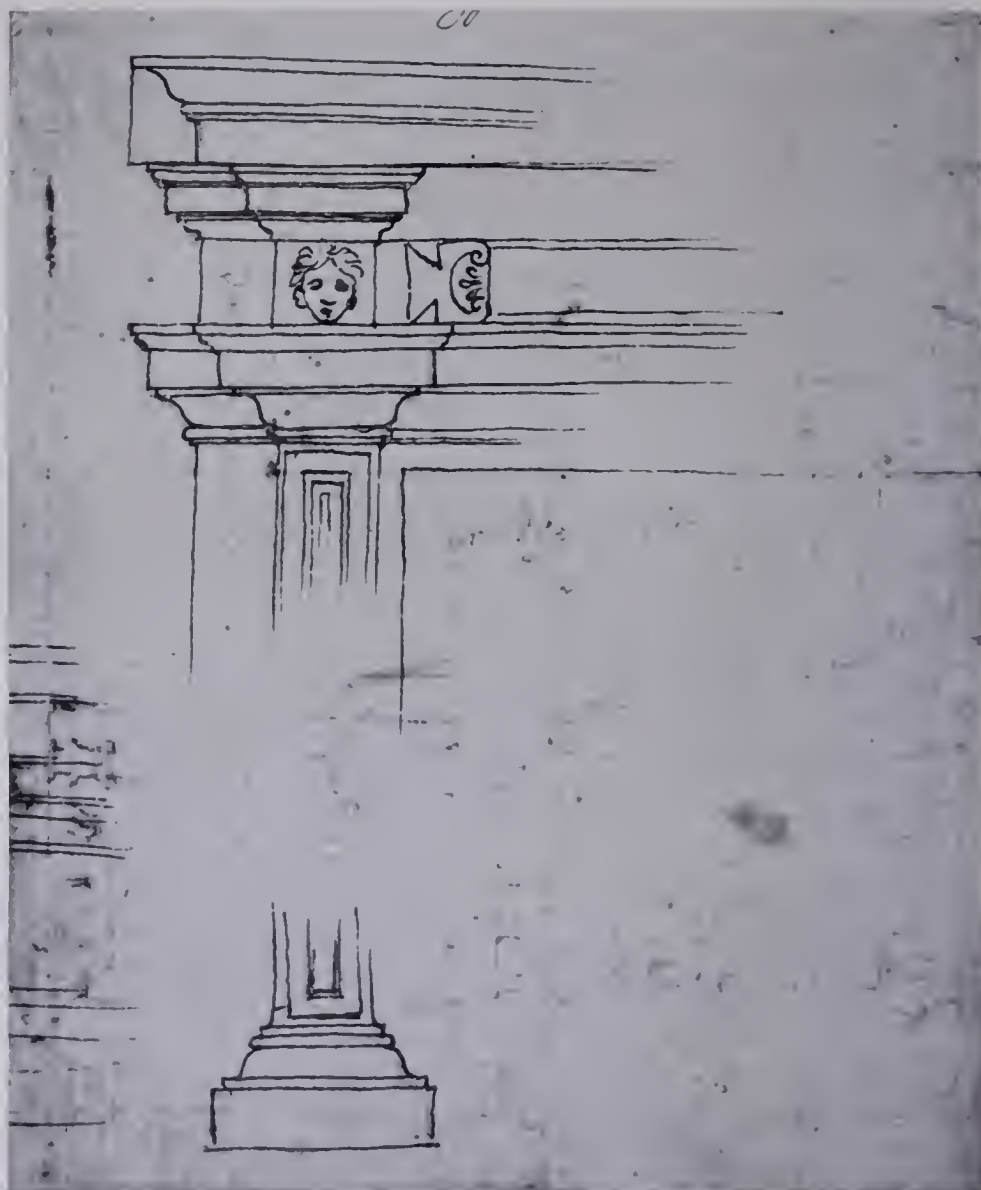



Fig. 217 — Firenze, Uffizi. B. Ammannati: Disegno di porta per la suddetta loggia. (Fot. del Gab. di Stampe e Dis. agli Uffizi).

nici un po' trite, che si ripiegano in alto nella porta verso la scalinata in discesa, del tutto disadorna, mentre l'altra, con lesene sovrapposte negli stipiti, sfoggia le sottili eleganze dell'Ammannati scultore nella targhetta della trabeazione e nelle delicate mascherette (fig. 216)[1].

[1] Alcuni studi per queste porte si vedono nel Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi (n. 2758 A. v., 2759 A. r., 2759 A. v.) (figg. 217-219).

Fig. 218 — Firenze, Uffizi. B. Ammannati: Studii per la loggia suddetta.
(Fot. del Gabinetto di Stampe e Disegni agli Uffizi).

Su diverso schema è composta la facciata verso il secondo cortile (fig. 220), con aperture affondate, al piano terra, nello spessore del muro, tra forti pilastri, le laterali architravate, arcuata la me-

diana, bocche aperte alla profondità dell'ombra. Esse mettono a un delizioso portichetto interno con pitture mitologiche, nicchie nella parete di faccia all'ingresso, due porte ai lati, e, su pilastri, negli angoli, vasi in istucco con frutti e fiori. Da questo basamento s'innalza la loggetta, ad aperture architravate sul lato verso il primo

Fig. 219 — Firenze, Uffizi.
B. Ammannati: Altro studio di porta per la loggia.
(Fot. del Gab. di Stampe e Disegni agli Uffizi).

cortile, a triplice arcata fra colonne ioniche verso il secondo. Tra colonna e colonna corre una balaustrata con fasci di mensolette terminali: lo schema michelangiolesco si assottiglia, tradotto in espressione di leggiera grazia. Sporge, la loggia, dalle pareti del cortile, disadorna, con semplici specchi, sottilmente profilati, e le pareti s'incurvano, s'aprono ad ala, dal frontispizio semplice e fiorito della loggetta ammannatesca.

Fig. 220 — Roma, Villa di Papa Giulio. B. Ammannati: Facciata della loggia, verso il secondo cortile.
(Fot. del R. Gab. Fot. Naz.).

Fig. 221 — Roma, Villa di Papa Giulio. Logge dell'Ammannati, sopra il ninfeo. (Fot. Brogi).

Fig. 222 — Roma, Villa di Papa Giulio. Logge dell'Ammannati, sopra il ninfeo. (Fot. Anderson).

Di fronte a questa concava faccia del cortile torna lo schema rettilineo, interrotto con grazia squisita dalle curve del ninfeo (figg. 221-229). Un terrazzo, cinto da balaustre e acroteri, sporge su questo dal prospetto che Bartolommeo Ammannati compose a chiusura

Fig. 224 — Roma, Villa di Papa Giulio. B. Ammannati· Particolare del secondo cortile. (Fot. Brogi).

del secondo cortile, opera sua certa, come dimostra un disegno agli Uffizi. Anche qui la vita dell'intero prospetto s'accentra nel doppio loggiato che s'innesta alla parete del cortile, appena sopraelevandosi da essa con l'esile sua cornice. Le ombre, profonde al primo piano, per

la cieca apertura del loggiato chiuso da parete nel fondo, e per i grandi nicchioni che s'aggrottano nelle ali, si attenuano al secondo, dove la luce entra libera dalle doppie aperture del loggiato, e le pareti, divise in superficiali specchi con nicchiette a semplice sguscio, si stendono nitide al sole. I contrasti d'ombra e luce e l'ornamentale ricchezza del primo piano, con ghirlande e statue sopra ed entro

Fig. 225 — Roma, Villa di Papa Giulio.
B. Ammannati: Interno della loggia sopra il ninfeo.
(Fot. Alinari).

i nicchioni, conchiglie nel catino delle nicchie, fregio a triglifi e metope animate da trofei, segnano il giusto passaggio dalla pittorica fantasia del ninfeo al calmo effetto d'inquadrature lungo le pareti del secondo piano. La fredda, meccanica, divisione delle ali di parete mediante lesene, specchi, nicchie, si anima al centro per le note, riecheggianti e calcolate di grado, dell'ombra che s'affonda nella triplice porta-finestra del loggiato dorico e s'attenua nei larghi quadrati nicchioni delle statue fluviali, mentre s'apre gioioso alla luce il loggiato ionico, con lo slancio dell'arco al centro. Per tali meditati

Fig. 226 — Roma, Villa di Papa Giulio.
B. Ammannati: Logge di chiusura al secondo cortile.
(R. Gab. Fot. Naz.).

Fig. 228 — Roma, Villa di Papa Giulio. B. Ammannati: Particolare del secondo cortile. (Fot. del Gab. Fot. Naz.).

contrasti d'ombra e luce, tutto lo schema architettonico s'avviva, mettendosi in giusto, pacato, accordo con la vivezza luministica del ninfeo, dove il sole scherza tra l'ombra sui fusti rotondi

delle balaustre e i torsi fiorenti delle erme. Il motivo dell'arcata « alla Palladio » quasi scompare nell'inferiore loggiato dorico, le cui aperture si abbassano e si restringono per non indebolire il sostegno del superiore ionico. Lievi tralci d'alloro scendono, sopra l'arco del loggiato dorico, dalle volute di un duttile, metallico scudo, e l'ornato classico michelangiolesco di bucrani e festoni è gettato in istucco

Fig. 229 — Roma, Villa di Papa Giulio. B. Ammannati: Particolare del secondo cortile. (Fot. del Gab. Fot. Naz.).

con scintillante freschezza decorativa, sopra i nicchioni delle divinità fluviali, trasformati in grotta dal fondo lavorato a detriti calcarei. L'accordo, così ottenuto, con la scenografica vivezza del ninfeo, si attuava con maggiore abbondanza d'ornamentali motivi in un disegno dell'Ammannati agli Uffizi (fig. 230), ove, accanto ai nicchioni dei Fiumi, si vedon nicchie animate da statue mosse come a danza, pilastrini rinfiancati da erme, nudi seduti nei pennacchi, e un bucranio a chiave dell'arco. In questo disegno, condotto a tratti volanti di penna, con deliziosa leggerezza, l'architetto si mostra particolarmente preoccupato del raccordo tra il centro della fac-

ciata e gli ordini laterali, dovendo anche mettere in opera colonne antiche, tormento creato dai committenti e dall'assillante « Monsignor tante cose » agli architetti di Villa Giulia.

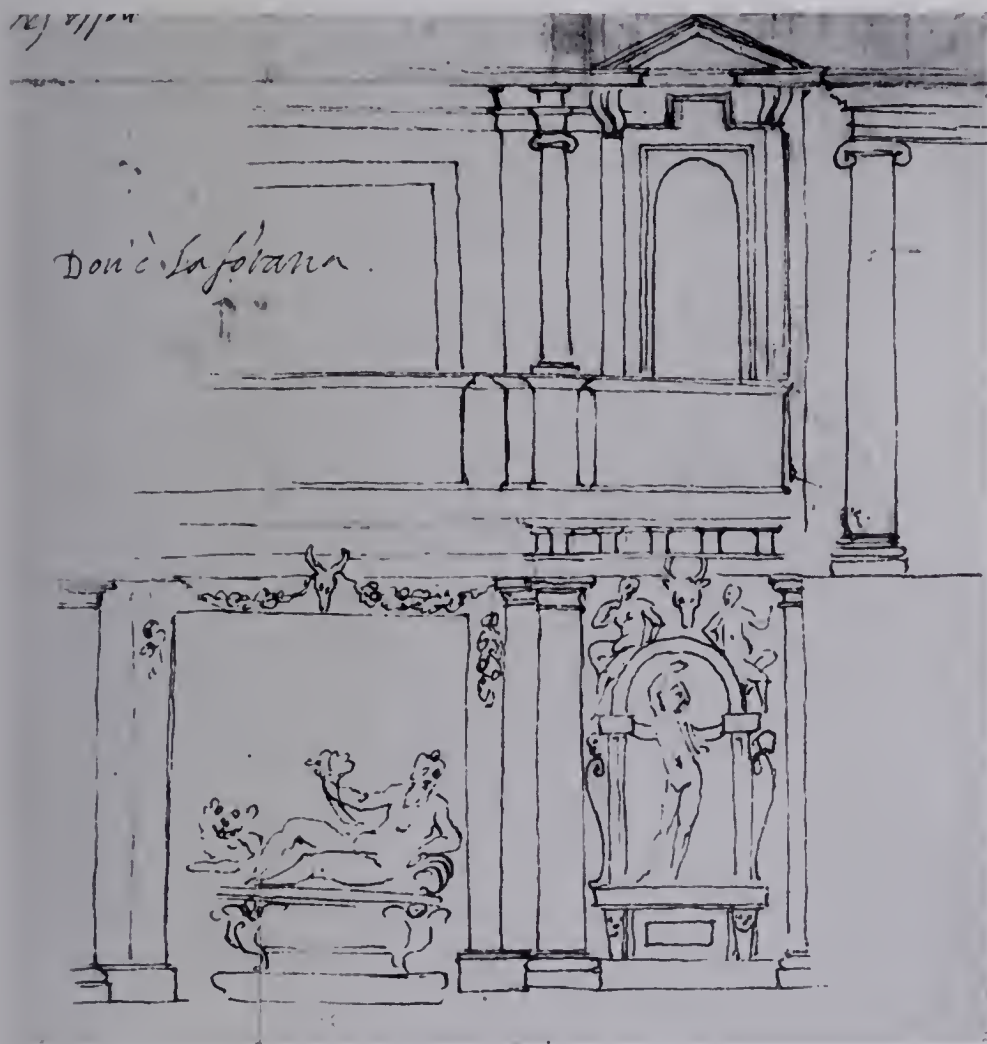



Fig. 230 — Firenze, Uffizi.
B. Ammannati: Disegno per il prospetto della loggia sopra il ninfeo nel secondo cortile, n. 2758 A. r.
(Fot. del Gab. di Stampe e Disegni agli Uffizi).

Il nome dell'Ammannati non è ricordato a proposito del ninfeo, se non per quanto riguarda il lavoro delle cariatidi nel fondo della grotta, addossate a pilastri. Il Vasari, nella *Vita* di Taddeo Zuccaro, si attribuisce il vanto d'aver disegnati cortile e fonte, « che poi fu seguitata dal Vignola, e dall'Ammannati », mentre nel VII

volume delle *Vite*, parlando del Ninfeo, attenua la sicurezza della sua affermazione, in quest'altra frase: « Ma la fonte bassa fu d'ordine mio e dell'Ammannati che poi si restò e fece la loggia ch'è sopra la fonte ». E l'Ammannati stesso, in un documento dell'Archivio di Stato in Firenze, dichiara sua opera « la loggia di detta vigna e il cortile innanzi a detta loggia ». Arduo è distinguere la parte che i tre creatori della Villa di Papa Giulio ebbero nell'ideazione del ninfeo, ma è probabile che l'Ammannati, autore certo delle due logge che aprono e chiudono il cortile, e del cortile stesso, vi abbia avuto parte importante, non solo quale scultore, ma anche quale architetto. Lo studio d'effetti scenografici, tanto evidente nei prospetti ammannateschi del primo e del secondo cortile, ha risultato fantastico nel celebre ninfeo, tra i maggiori esempi di scenografia architettonica nella Roma del Cinquecento. Le quattro erme che reggon come diadema la balaustrata del balcone curvilineo staccano in luce dall'ombra della fonte e delle grotte aperte entro nicchioni alternativamente riquadrati e curvilinei, tra pilastri con altre erme a rilievo; i piedistalli delle prime quattro poggiano sui raggi di un mezzo disco a commesso di marmi, e sembran roteare con essi sotto il giogo delle cornici d'imposta al terrazzo del prospetto ammannatesco. Loggia e ninfeo appaion veramente nati insieme, creati l'uno sul fondamento dell'altra: dal vuoto sottostante deriva alla facciata, con sobria eleganza adorna, un'apparenza di leggerezza irreale; e il contrasto fra le bianche erme abbagliate dal sole e l'ombra del sottoportico mossa da bagliori, ripetuto in alto fra il candore delle superfici marmoree e l'ombra del loggiato a fondo chiuso, dà quasi l'impressione di un paolesco scenario.

Le erme a rilievo sui pilastri del fondo s'affacciano, velate, fra le altre lucenti sull'orlo della fonte; e la stesura della sovrastante parete s'interrompe nel mezzo, dietro l'alata curva del balcone, con profonda risonanza di scuri. Sopra un gioco d'ombre e luci si basa quest'affascinante architettura-colore, ove ogni particolare concorre all'effetto pittorico: le balaustre lucenti, l'orlo affilato del balcone, i preziosi involucri delle erme, i veli di vera seta che scendon dalle teste regali con un fruscìo di bianche luci tra increspature leggiere.

Seconda importante opera architettonica dell'Ammannati in Roma fu il restauro del palazzo di Giulio III in Campo Marzio, e

Fig. 231 — Roma, Palazzo Firenze. B. Ammannati: Particolare del cortile.
(Fot. del R. Gab. Fot. Naz.).

cioè del palazzo Firenze. I lavori ebbero inizio nel 1552; fu aggiunto, nel cortile, un terzo portico a sinistra dell'ingresso, abbattuto il muro di chiusura con un corpo di fabbrica in isghembo, i cui prospetti

guardano verso il cortile e verso il giardino.[1] La libertà inventiva dell'architetto venne ostacolata dalla necessità di attenersi alle umili proporzioni dell'edificio preesistente e dal consueto obbligo d'inserire nella costruzione colonne antiche. Le disuguaglianze che si notano, a cagione di tali ostacoli, nel cortile (fig. 231), vengon meno nei due eleganti prospetti, verso il cortile e verso il giardino, dove la calma signorilità dell'Ammannati si esprime con gusto squisito. Lesene, ioniche al piano terra, corinzie al primo piano, tripartiscono la facciata sul cortile (fig. 232), staccando, come le cornici in travertino degli specchi, dal fondo di mattoni; nello scomparto mediano s'innalza la bella porta michelangiolesca sotto il largo architrave sormontato dallo scudo pontificio; negli scomparti laterali s'aprono, corniciate dai pilastrini e dall'arco di centina come da zone seriche a sottili orlature, le finestre e i sovrapposti finestrini-tabelle, interrotti in alto da un festone michelangiolesco. Nel campo mediano dell'ordine superiore si espande un grandioso finestrone « alla Palladio » (fig. 233), e nei laterali s'incassano nicchie entro ampie finestre reggenti sull'architrave due finestrini-tabelle, ad esso agganciate da volutine a traforo. Come nei prospetti sui cortili di villa Giulia, la fine sensibilità pittorica dell'Ammannati porta in questo prospetto a tre assi, mirabilmente coordinato, una calcolata vicenda di luci e penombre. E l'armonia delle cornici in travertino col fondo in mattoni aggiunge una calda nota di colore al bene assestato schema, la cui vitalità si raccoglie nel centro, espressa dal contrasto fra la tesa orizzontale del cornicione di porta e l'agile slancio in ascesa dell'arco che sovrasta la porta-finestra.

Il prospetto verso il giardino (fig. 234), purtroppo alterato dalla chiusura del portico inferiore, che ne spegne la vita, si apriva al piano terra per tre arcate fra colonne ioniche, corrispondenti alle arcate del primo piano, fra colonne corinzie riunite alla base da balaustrate. L'effetto incolore non è certo quale aveva ottenuto l'artista con l'apertura del loggiato a piano terra [2].

Nel 1555, dopo la morte di Giulio III, l'Ammannati ritornò a

[1] L'opera dell'Ammannati è oggi alterata, essendosi incorporato il lato sinistro del portico nel muro della biblioteca e sporgendone un ballatoio sorretto da pilastri di ghisa (v. Biagi, articolo citato).

[2] Anche la sfarzosa e massiccia decorazione in istucco di soffitti in palazzo Firenze fu diretta dall'Ammannati. Le pitture sono di Jacopo Zucchi.

Fig. 232 — Roma, Palazzo Firenze. B. Ammannati: Prospetto sul cortile.
(Fot. del R. Gab. Fot. Naz.).

Fig. 233 — Roma, Palazzo Firenze.
B. Ammannati: Particolare del prospetto verso il cortile.
(Fot. R. Gab. Fot. Naz.).

Fig. 234 — Roma, Palazzo Firenze. B. Ammannati: Prospetto sul giardino.
(Fot. del R. Gab. Fot. Naz.).

Firenze, ove, come già in Roma, il Vasari gli aperse la strada, presentandolo a Cosimo I, che gli affidò lavori in palazzo Vecchio e il compimento di palazzo Pitti. Per il Salone dei Cinquecento, nel primo, apprestò, come è noto, il disegno della parete di fronte all'Udienza del Bandinelli, aprendo una grande nicchia nel mezzo e quattro minori ai lati, fra pilastri corinzii. La fontana, destinata ad animare quella parete con la ricchezza scenografica dei motivi architettonici e statuarî, non ebbe compimento, e, trasportata a Pratolino, andò poi divisa fra il giardino di Boboli e il Museo nazionale. [1] Un grande arcobaleno doveva riunir le figure allegoriche e mitologiche componenti la « bella fantasia » lodata da Michelangiolo. Dinanzi a quattro di esse si apriva una vasca per raccoglier gli zampilli sgorganti dai seni della Terra e dalle urne dei Fiumi. Altre due statue dovevano fronteggiarsi verso i lati, dietro le piccole statue delle nicchie laterali. Certo, dalla luminosa Udienza del Bandinelli questa animata costruzione si sarebbe presentata come scenario di teatro mediceo [2].

Nel quaderno riccardiano si vede anche un disegno dell'Ammannati per il palazzo degli Uffizî (fig. 235), a correzione del modello bellissimo di Giorgio Vasari. [3] Arcate interrompono, in quel disegno, la linea dell'architrave, e, invece di aprirsi nicchie nei piloni, ne sporgono due grossi pilastri sormontati da mensole michelangiolesche reggenti sulle volute le basi degli aggettati pilastri sovrastanti. L'organismo architettonico, meno serrato e imponente dell'altro composto con ferma cadenza metrica dal Vasari, doveva risultare animato da ombre e luci per il movimento di masse inoltranti e retrocedenti, a contrapposto. All'effetto di gravità, di unità di massa, di prospettiva superba, doveva subentrare viva articolazione di forme, pittorica mobilità. È un magnifico, nervoso disegno, in cui ogni tratto par senta, modelli la forma, trasmettendole il moto: si osservino i balaustri delle balconate, suggeriti da elettrici segni. Evidente è l'ispirazione della Biblioteca Laurenziana, ove, come è noto, l'Ammannati lavorò, oltre il Vasari, a tradurre disegni di Mi-

---

[1] Al Kriegbaum si deve la ricostruzione ideale della fontana.

[2] Per la decorazione delle sale di Palazzo Vecchio l'Ammannati fece molti disegni, di cui diede esempi Luigi Biagi.

[3] Il disegno porta la nota: « Viddi il modello suo e schizai questo come più ragione di architetura 1560 ».

Fig. 235 — Firenze, Biblioteca Riccardiana.
B. Ammannati: Studio per il Palazzo degli Uffizi (Ed. rare 120, c. 47[a]).
(Fot. Ciacchi).

chelangiolo. Fondamentale fu per l'architetto lo studio del Buonarroti, di cui è prova un disegno da Michelangiolo, indicato come di ignoto, agli Uffizi (n. 1918 A (fig. 236). Nulla di più convincente che il confronto di questo impressionistico schizzo con il disegno per il prospetto degli Uffizi: in entrambi subito si riconosce la sorprendente agilità del segno ammannatesco.

La prima grande opera architettonica dell'Ammannati a Firenze fu il cortile di Palazzo Pitti (fig. 237), svolgimento magnifico della grandiosa idea del Brunellesco per la facciata col suo ciclopico, romano, bugnato. Rivestite di una corazza di rustico massiccio, le tre facce del cortile e la parete d'ingresso al giardino, aperta da nicchie, si presentano come muraglie di roccia granitica. Nessun esempio di architettura in rustico, poco dopo la metà del Cinquecento, ha una struttura così serrata e forte, e nello stesso tempo una così chiara ragione d'essere nell'ambiente da cui sorge come « opera di natura » (fra palazzo e giardino). Le arcate del portico inferiore, tranne quella d'ingresso, sono interamente rivestite da cuscini di bugnato fittissimi, che inanellano le colonne e cingono i pilastri, aprendosi a ventaglio attorno gli archi. Il bugnato si abbarbica a tutto l'organismo, con la sua rocciosa compattezza, lasciando solo liberi i pennacchi dell'arcata d'ingresso (fig. 238) e delle sovrastanti finestre; e col suo ordine serrato aggiunge solidità alla base dell'edificio; ne afforza le spalle. Nel primo piano il bugnato si dirada; chiude le colonne come entro cerniere di ferro e sventaglia le aureole degli archi, restringendosi al centro per lasciar libero al disopra della porta il finestrone alla Palladio. L'effetto ferrigno del primo piano, che subentra alla densità rocciosa del pianterreno, continua nel terzo, con diminuita energia per la trasformazione delle bugne squadrate in curvi anelli cingenti le colonne, e il conseguente venir meno degli scatti d'ombra dagli spigoli delle ripiegate sbarre ferrigne. Si ritrae dalle finestre del secondo piano il bugnato, limitandosi, come al centro del pianoterra e del primo piano, a incorniciare lo specchio che include l'arcata cieca in cui esse si aprono. Guidato dalla sua pronta sensibilità, l'Ammannati gradua la compattezza del rivestimento di bugnato di piano in piano: alla pesante massività del piano terra succede l'articolato gioco di membrature del primo piano, dove gli archi concentrici delle lunette sulle due finestre

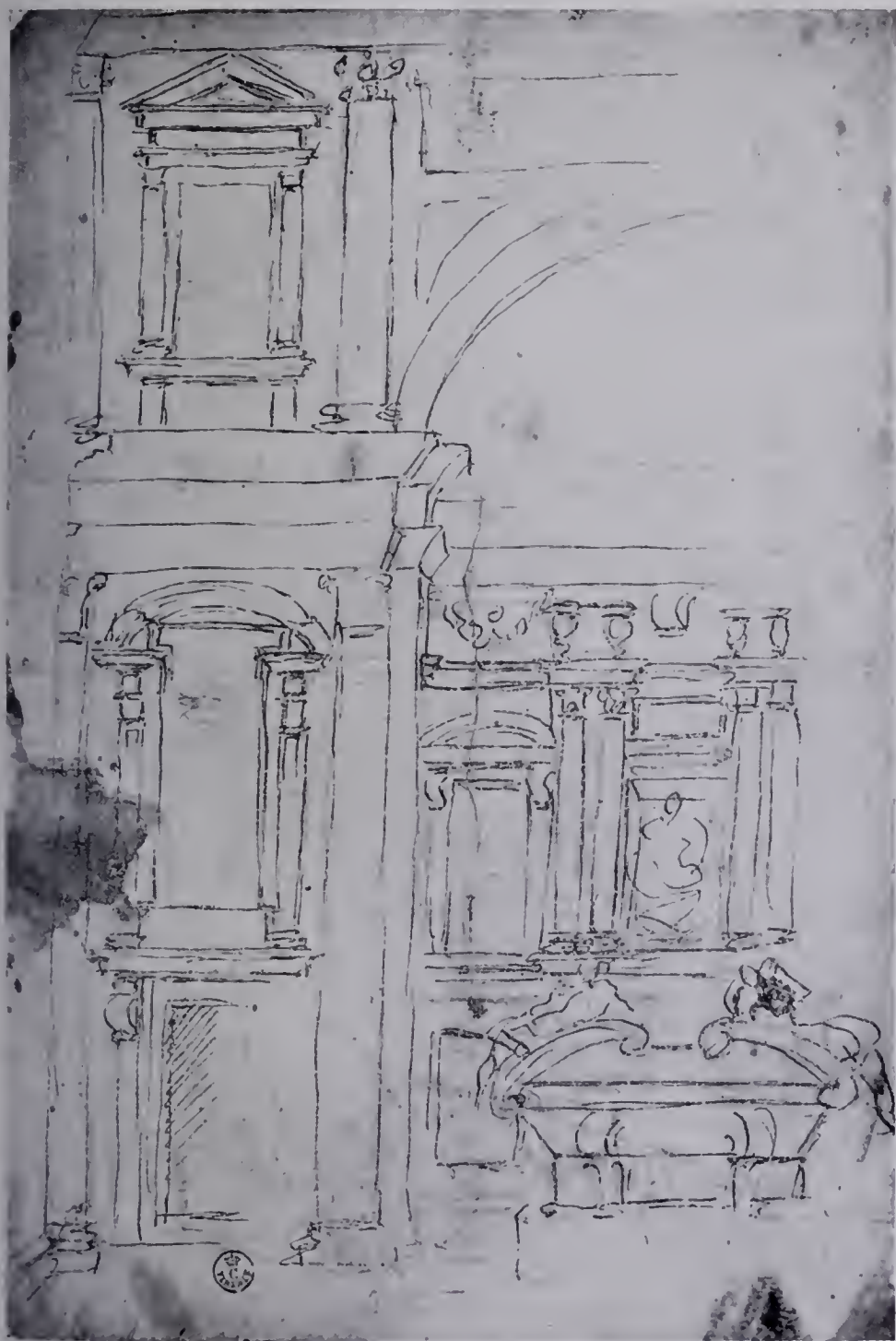



Fig. 236 — Firenze, Uffizi (n. 1918a).
B. Ammannati: Impressione dalla Cappella Medicea.
(Fot. del Gab. di Stampe e Disegni agli Uffizi).

Fig. 217. Firenze, Palazzo Pitti B. Ammannati: Il cortile.

Fig. 238 — Firenze, Palazzo Pitti. B. Ammannati: Arcata d'ingresso al cortile. (Fot. Alinari).

presso gli angoli, e i timpani spezzati delle due successive, si mettono all'unisono con le scattanti raggiere, mentre nel secondo piano gli archi delle lunette sopra le finestre d'angolo si distendono con più tranquillo ritmo e i timpani curvilinei delle successive non hanno

Fig. 239 — Firenze, Palazzo Pitti. B. Ammannati: Finestra sul cortile. (Fot. Brogi).

Fig. 240 — Firenze, Cortile di Palazzo Pitti. B. Ammannati: Porta sul loggiato. (Fot. Brogi).

interruzioni. Ovunque l'Ammannati cura l'ornato che mette i suoi accenti nella costruzione granitica: maschere umane e bucrani a chiave di archi, mensole animate a sostegno di finestre (fig. 239), erme addossate alla faccia interna dei pilastri che reggon le arcate

Fig. 241 — Firenze, Cortile di Palazzo Pitti. B. Ammannati: Porta nel loggiato.
(Fot. Brogi).

cieche del primo piano, scudi a chiave della porta e sull'asse delle finestre del secondo piano. Lo sviluppo dell'ornato aumenta nel portico, dove tutto prende veste magnifica, le grandi porte degli

Fig. 242 — Firenze, Cortile di Palazzo Pitti. B. Ammannati: Particolare di finestra. (Fot. Brogi).

scaloni (fig. 240), soprelevate dalle cornici e dal timpano di una finestrella quadra, le porte minori (fig. 241) col ricco fregio classico-michelangiolesco, mensole di sostegno a rotulo terminato da maschera

e triglifi, la finestrella sovrapposta rinfiancata da volute a chiocciola; le finestre con vasi e patere nel fregio (fig. 242), e una serie di capitelli restringentisi a scala, sopra il pilastro, e tagliati con geometrico rigore. Ovunque l'ornamento, certo eseguito sotto la guida immediata dell'architetto scultore, ha una fremente vitalità, sia nello scudo a chiave delle grandi porte-mitrate che mettono alle scalee con pompa trionfale, sia nei mascheroni che stirano i rotuli e le stole delle mensole sotto l'architrave delle porticine, o nei bucrani, con lo sguscio labile delle occhiaie e della bocca spalancata (fig. 243). In ogni particolare è lo studio dell'architetto, il suo infallibile senso d'accordi, persino nell'ornamento delle imposte di porte, ove il rilievo di mensolette e di piccoli cunei prismatici si mette all'unisono con i rilievi del fregio e delle mensole. Soprattutto nei basamenti delle finestre, nel deciso stacco dello specchio dalle cornici e nella robusta energia delle maestose mensole (fig. 244), l'Ammannati, sulle orme di Michelangiolo, trova grandezza, imponenza di stile.

Nella parete divisoria tra cortile e giardino (fig. 245), s'aprono, ai lati della grande arcata che dà accesso alla grotta del laghetto, quattro nicchie, due a fondo piano, con porte, due curvilinee con fontanelle e statue su alta base. Tra le creazioni più belle dell'Ammannati sono i piedistalli delle statue raffiguranti fatiche d'Ercole, geometrici, tagliati quasi in blocchi di ferro, con due alti gradi ferrigni sovrapposti a una base, come di pilastro (fig. 246). Sembra rivivere nella memoria dell'architetto lo stile ferrigno del Sanmicheli, quale il Fiorentino potè ammirare nel culmine dei monumenti tombali della chiesa del Santo a Padova, mentre nel motivo michelangiolesco del diavolino che starnazza l'ali e getta acqua entro la fonte par s'infiltri qualcosa dello spiritoso pittoricismo dei bronzisti padovani. Ma la fonte, che poggia sopra un curvilineo piedistallo ferrigno, è puramente fiorentina e michelangiolesca, benchè le grazie delicate del manierismo ne ammorbidiscano gli orli e godano a crear armonie di curve fra il piedistallo arpiforme, la voluta arrotolata sul labbro della vasca e i baffi spioventi, le ali a uncino, il nimbo a conchiglia del diavoletto che dà acqua alla fonte. La precisione geometrica del basamento è in affascinante contrasto con la grazia preziosa e piccina della vaschetta e dello zampillo, che trasmette col suo filo d'acque argentine un'eco della gaia voce delle fontane di

Fig. 243 — Firenze, Cortile di Palazzo Pitti. B. Ammannati: Particolare di porta. (Fot. Brogi).

Fig. 244 — Firenze, Cortile di Palazzo Pitti. B. Ammannati: Particolare di finestra. (Fot. Brogi).

Fig. 245 — Firenze, Palazzo Pitti. B. Ammannati: Particolare del cortile e anfiteatro di Boboli.
(Fot. Anderson).

Fig. 246 — Firenze, Palazzo Pitti. B. Ammannati: Fontana.
(Fot. Alinari).

Boboli. Rivelazione anche questa dell'unità di spirito che una fresca fantasia ha saputo infondere al severo cortile e al ridente giardino.

Tratto d'unione tra il grandioso palazzo e il giardino popolato

Fig. 247 — Firenze, Palazzo Pitti. B. Ammannati: Cortile e anfiteatro.
(Fot. Alinari).

di statue, il muro di cinta al cortile, con le sue nicchie e le sue arcate d'effetto severo, ci appare trasformato quando lo si guardi dall'arcata d'ingresso al cortile, e si vedan sorgere di là da esso le bianche fontane con le scalette a gradi retti e curvi, le sovrapposte ritorte conchiglie, le tazze alte sullo stelo fiorito. Alla muraglia grezza, rupestre, le fontane forman cimasa lieve, pennacchio di festa.

Dai vari punti di vista cambia d'aspetto il cortile, aprendo continue sorprese all'occhio di chi lo guardi: così, stando sul piano del giardino, che sovrasta al pianterreno, la muraglia granitica s'alleggerisce, si schiara; par stenda le inanellate braccia al libero spazio, al ridente giardino. La vasca che fronteggia il palazzo, simile a quelle delle fonti di piazza Farnese, la svelta piramide che dietro essa s'innalza, l'anfiteatro coronato di nicchie, sono il naturale prolungamento dello scenario magnifico (figg. 247-249). Tutto dimostra che non al Buontalenti si deve la continuazione dello spartimento del giardino di Boboli, iniziato dal Tribolo nel 1550, anno della sua morte, ma all'Ammannati stesso, creatore del roccioso cortile [1].

Nella facciata del palazzo l'Ammannati inserì le superbe finestre (fig. 250) che occupano a ritmici intervalli le arcate brunelleschiane e all'edificio aggiungono solidità e grandezza. Ed ecco le finestre, di nobile michelangiolesco stampo, trasformarsi in fontane per la testa coronata di leone, che dal piedistallo, tra le eleganti mensole, getta acqua in una vaschetta, prezioso gingillo d'oreficeria fiorentina, portata in alto da due scalette, sotto il cui piano s'apre a grotta il passaggio della luce verso lo scantinato. Con festoso saltellio di cascatella la luce rimbalza di grado in grado delle scalette, e par che accompagni lo scroscio dell'acqua nella vaschetta fiorita. Così la fantasia dell'architetto trasporta un'eco della vita del ridente giardino nella severa facciata brunelleschiana [2].

Nel 1563 l'Ammannati attendeva alla costruzione di un palazzo in via de' Servi per Ugolino Grifoni (fig. 255), palazzo che

---

[1] Ipotesi per la prima volta affacciata da L. Dami, in *Il giardino italiano*, Milano, 1924, e sostenuta da Vera Giovannozzi nell'opuscolo *Ricerche su Bernardo Buontalenti*, Firenze, 1933. Nè si deve dimenticare che due lettere dell'Ammannati stesso al duca Cosimo I, in data 23 febbraio e 6 novembre 1563, parlano di lavori contemporaneamente eseguiti nel cortile e nel giardino. Al Buontalenti conviene soltanto pensare come a collaboratore dell'Ammannati in tale opera.

[2] Studi relativi a palazzo Pitti si vedono nel manoscritto riccardiano citato dal Biagi: diamo qualche esempio nelle figg. 251-254.

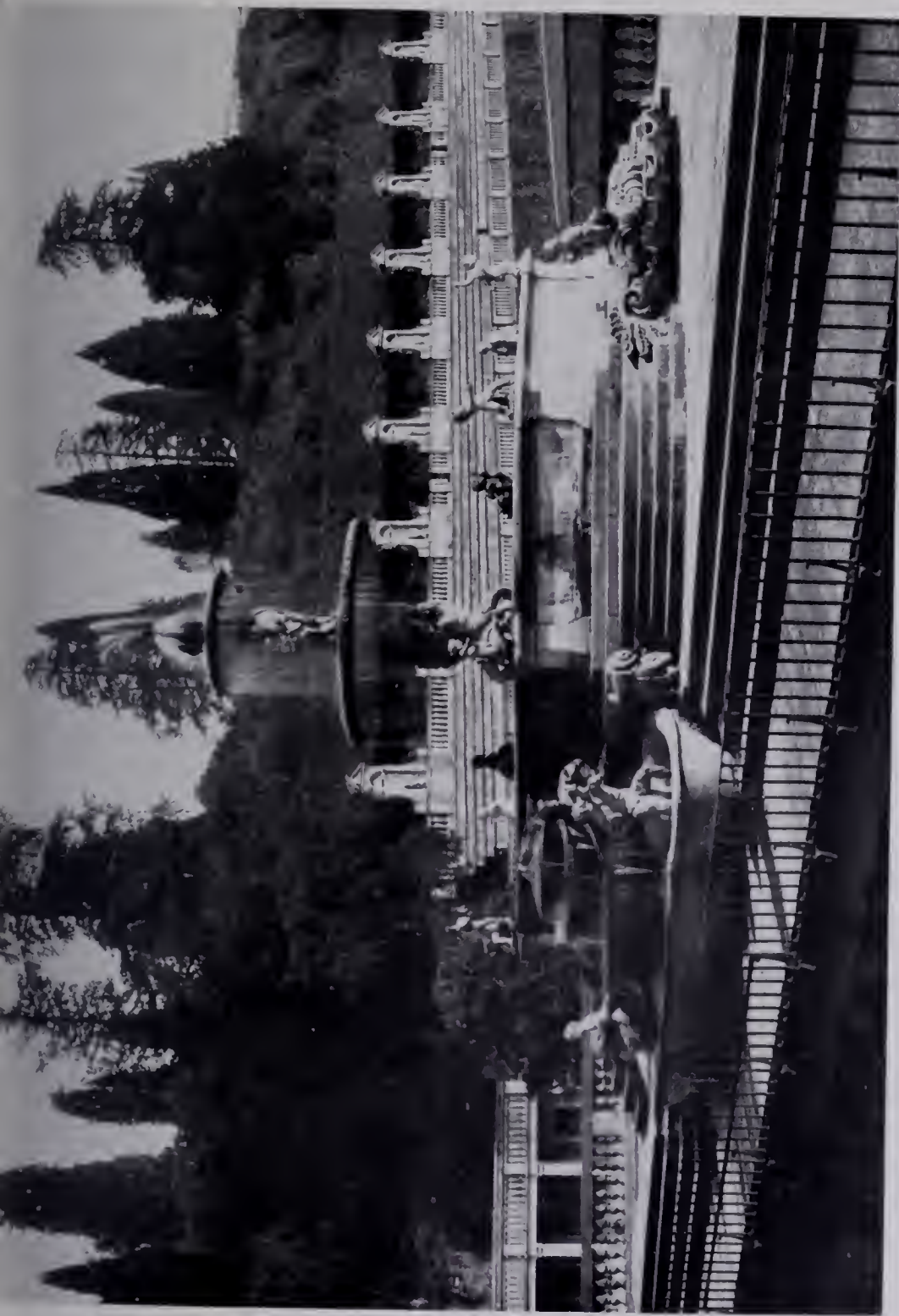



Fig. 248 — Firenze, Palazzo Pitti: Scenario del giardino di Boboli in prossimità del cortile.
(Fot. Alinari).

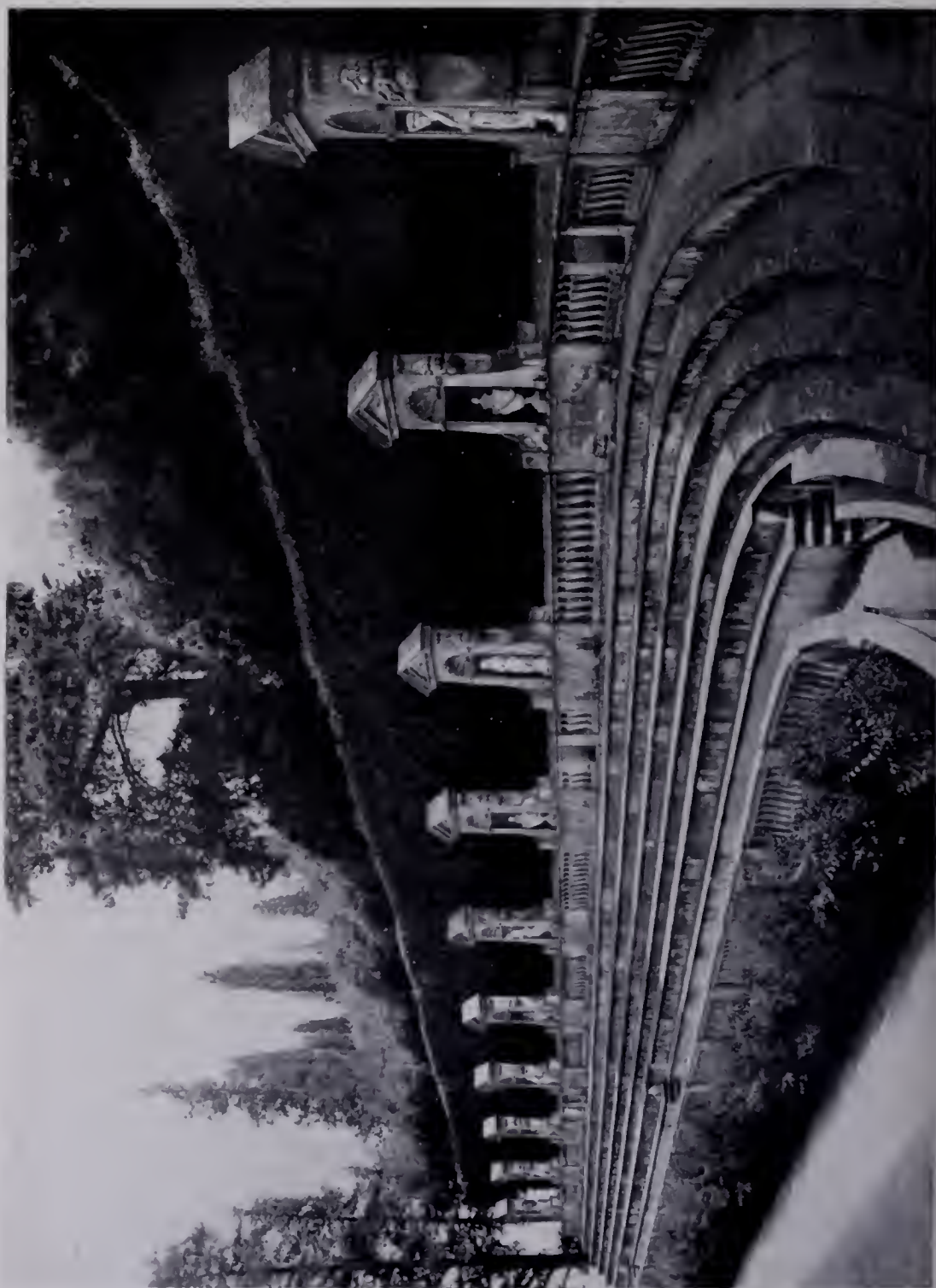
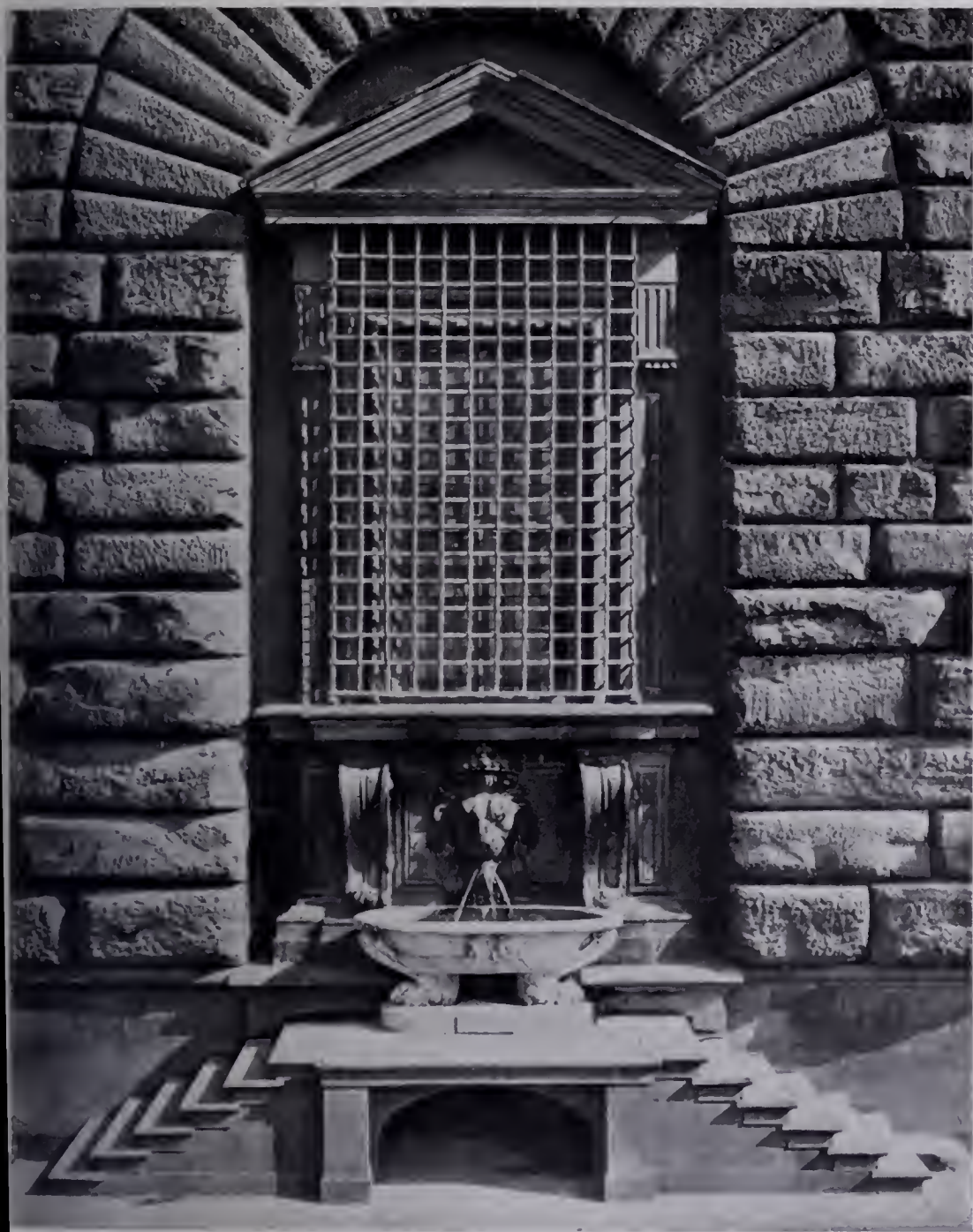



Fig. 250 — Firenze, Palazzo Pitti. B. Ammannati: Finestra sulla facciata.
(Fot. Brogi).

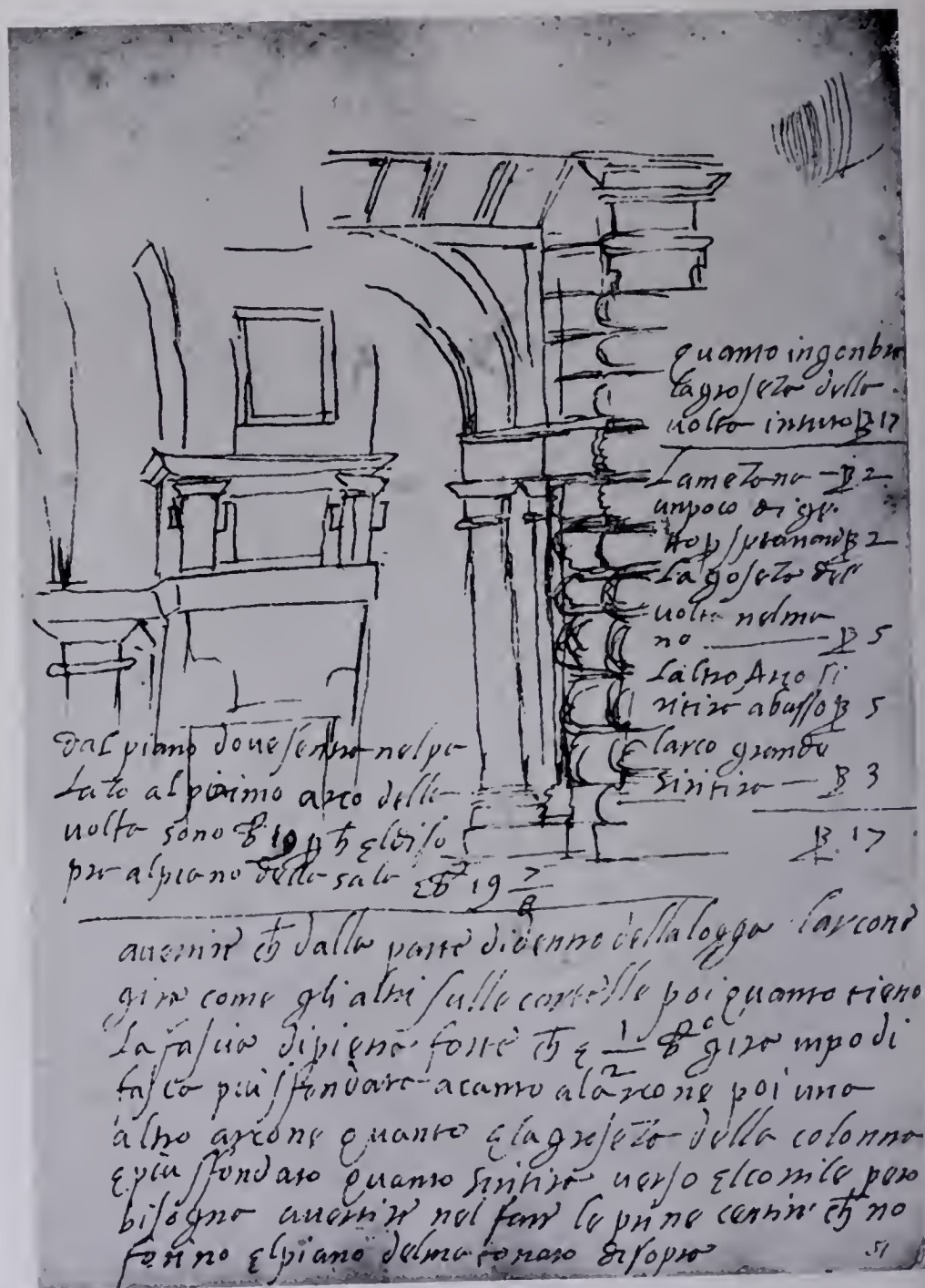



Fig. 251 — Firenze, Biblioteca riccardiana.
B. Ammannati: Studio per il cortile di Palazzo Pitti (Ed. rarc, 120, c. 51ª).
(Fot. Ciacchi).

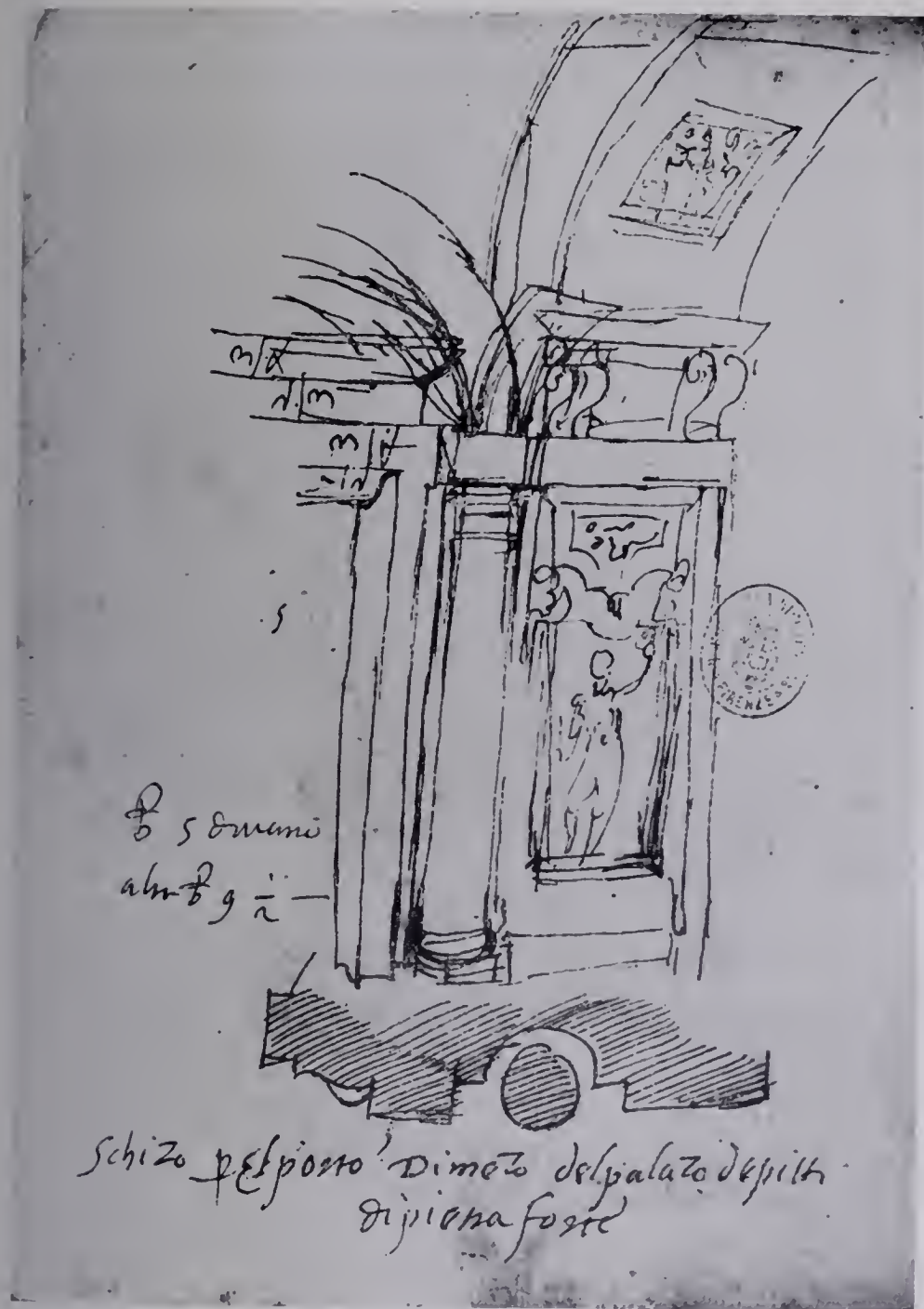



Fig. 252 — Firenze, Biblioteca riccardiana.
B. Ammannati: Studio per il portone d'ingresso al cortile di Palazzo Pitti.
(Ediz. rare, 120, c. 51 *b*).
(Fot. Ciacchi).

Fig. 253 — Firenze, Biblioteca riccardiana.
B. Ammannati: Studi per il cortile di Palazzo Pitti. (Ed. rare, 120, c. 49 *b*).
(Fot. Ciacchi).

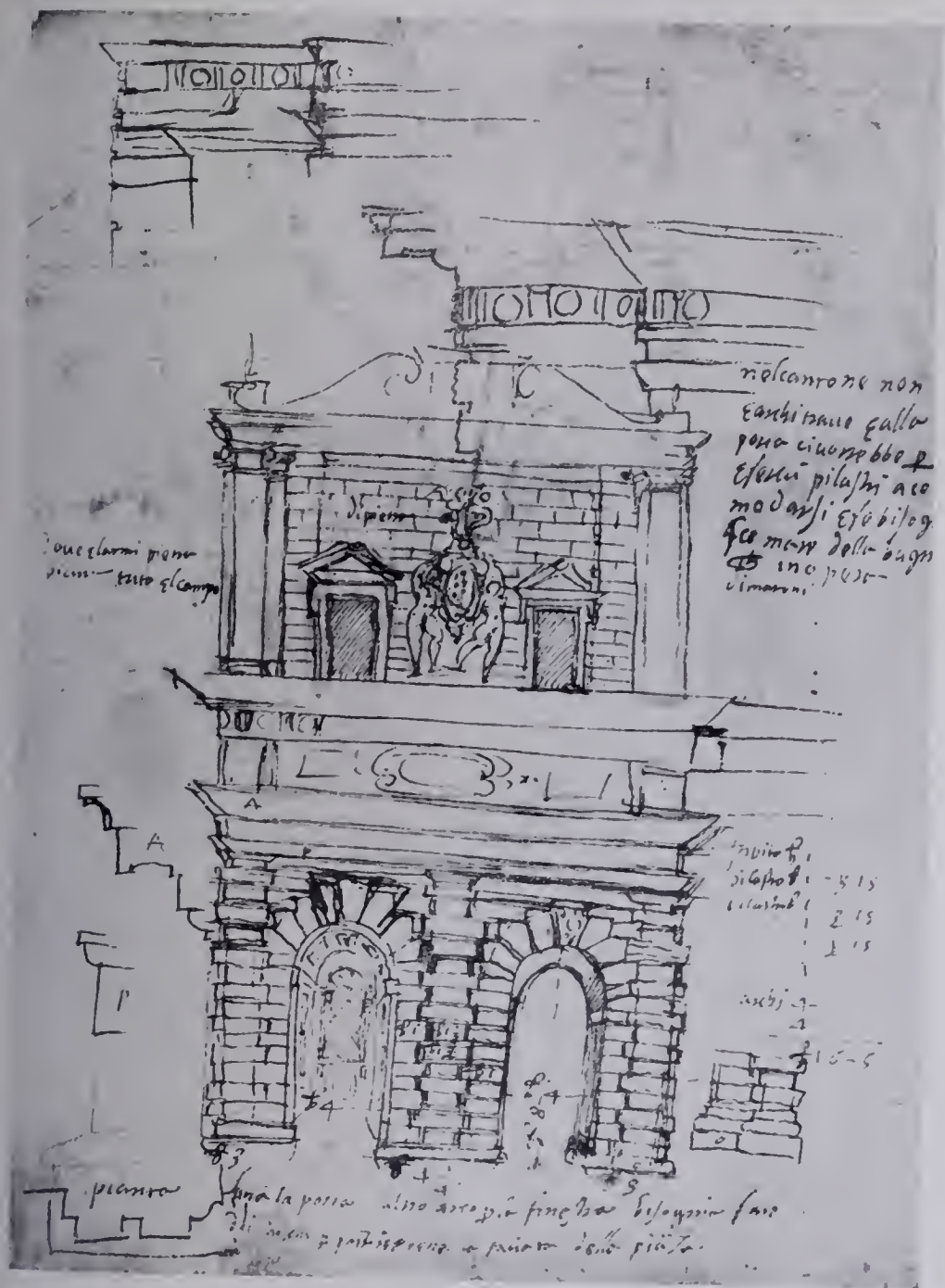



Fig. 254 — Firenze, Biblioteca riccardiana.
B. Ammannati: Studio, non tradotto in opera, per Palazzo Pitti (Ed. rare, 120, c. 37 *b*).
(Fot. Ciacchi).

Fig. [illegible]. — Firenze. Angolo via de' Servi piazza dell'Annunziata. B. Ammannati: Palazzo Budini Gattai, già Grifoni.

Fig. 256 — Firenze, Palazzo Budini-Gattai. B. Ammannati: Portale.
(Fot. Alinari).

ora porta il nome dei Budini Gattai, e che fu purtroppo restaurato nel 1891. Diverso è lo schema delle due facciate, verso via de' Servi e verso piazza dell'Annunziata, più ricca la prima, col portale d'ingresso (fig. 256) cinto da una raggiera di conci d'alterna larghezza, così articolata e agile nella sua spinta verso il sovrapporta che raggiunge la cornice della trabeazione da apparirci come vivente cariatide. Catene sangallesche di bugnato serrano gli angoli dell'edificio, e il cornicione regalmente adorno si protende con impeto. La semplicità e la snellezza elegante delle finestre al secondo piano son grato riposo all'occhio tra le grevi cimase delle finestre nei piani sottostanti e lo sfarzo del coronamento. Singolare è l'ornato a trafori del sovrapporta (fig. 257), nel centro della facciata, ornato che par trasformi in legno la pietra, come si vede anche nella curiosa struttura degli intercolunni laterali all'arcata del finestrone, interrotti da sbarre a cuneo, contrapposte, come telai movibili entro le anguste aperture (fig. 258). L'espressione di movimento funzionale, qui del tutto meccanica, si ritrova, meglio espressa, in ogni particolare del prospetto ammannatesco, anche nella filza di minute scanalature a cerniera che s'insinua tra il doppio sguscio delle mensole elastiche (fig. 259). Nel secondo piano le finestre architravate, con mensolette piane a bilanciere, si tendono agili, con un elegante distacco fra le laterali avvicinate e la mediana isolata entro lo spazio del finestrone sottostante, e dalla loro sveltezza deriva al culmine dell'edificio levità d'effetti. È un'architettura animata: scattano le sue svelte eleganti nervature, i suoi tendini saldi. E questa espressione di vitalità è in ogni particolare, nella raggiera di bugnato al portone come nei roteanti rulli dei piedistalli di sostegno alle finestre terrene e nello stupendo scudo col leone rampante tra volute di flessibile fibra (fig. 260).

Nella facciata verso la piazza (fig. 261) il finestrone mediano ha nicchiette cieche tra le colonne ed è congiunto al piano terra dalla vasta zona di rustico che racchiude una finestra terrena, più semplice delle altre, anche nei suoi piedistalli, come stretta e diminuita da quella greve corazza che si allarga sino a comprendere tutta l'ampiezza del finestrone sovrastante. Ricordo del Vignola è il breve attico su questa facciata, coronato di balaustre e di acroteri marmorei e fiancheggiato da sottili volute.

Fig. 257 — Firenze, Palazzo Budini Gattai. B. Ammannati: Particolare della facciata verso via de' Servi.
(Fot. Brogi).

Fig. 258 — Firenze, Palazzo Budini-Gattai.
B. Ammannati: Finestra al centro della facciata verso via de' Servi.
(Fot. Alinari).

Cinture ornatissime corrono lungo l'edificio illeggiadrito dalla bicromia di mattoni e pietra grigia: triglifi e metope con bucrani e clipei nel primo fregio, maschere e cherubi, nel secondo, in contrap-

Fig. 259 — Firenze, Palazzo Budini-Gattei. B. Ammannati: Finestra del primo piano. (Fot. Alinari).

Fig. 260 — Firenze, Palazzo Budini-Gattai. B. Ammannati: Scudo e particolare di fregio. (Fot. Brogi).

posto dinamico di diademi a giogo e di alette verso l'alto scattanti, grifi tra vasi e fiori nel fregio del cornicione (fig. 262), sorretto da robuste mensole ad argano, tra cui sbocciano, dai lacunari, stupende corolle. Tutto è cesellato con finezza estrema: il corpo agile dei grifi,

Fig. 261 — Firenze, Palazzo Budini-Gattai. B. Ammannati: Facciata verso la piazza. (Fot. Alinari).

i fiori striati, gli ovuli come avvolti da fil di ferro, le fibre dei fiori e delle penne sul fondo granuloso, le nervature dell'ultima gola, anch'esse a fil di ferro, tese dall'acuto linearismo fiorentino. Ovunque il gusto pittorico dell'Ammannati e la ricerca della linea viva si esprimono nelle membrature architettoniche, non meno che nelle sculture; la gradina rende le fibre dei magnifici rulli, turgidi e aggraziati da elegante flessibilità, che s'arrotolano sopra il labbro riverso dei piedistalli di finestra scanalati (figg. 263-264), e penetra nel vivo delle

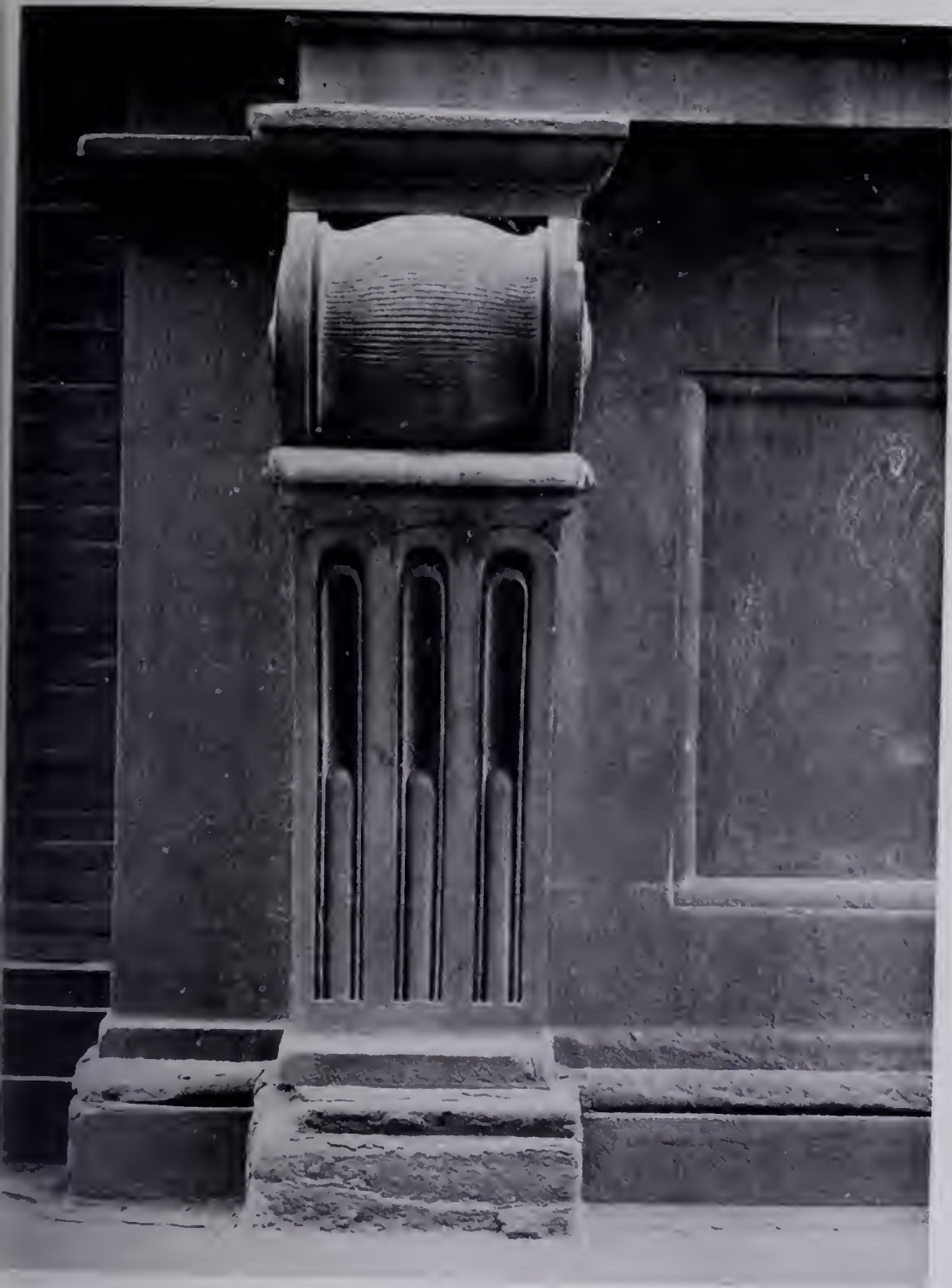



Fig. 263 — Firenze, Palazzo Budini-Gattai.
B. Ammannati: Mensola d'appoggio alle finestre terrene.
(Fot. Brogi).

Fig. 264 — Firenze, Palazzo Budini-Gattai. B. Ammannati: La mensola stessa, di profilo. (Fot. Brogi).

scanalature, nei cilindretti che sino al mezzo le riempiono. In tutto questo è anche il delicato sensualismo epidermico dell'Ammannati scultore: il rullo pesante ha superfici di stoffa fibrosa, ma il cilindretto entro gli sgusci del piedistallo di finestra (v. fig. 263) aderisce come

Fig. 265 — Firenze, Palazzo Bndini-Gattai. B. Ammannati: Vestibolo.
(Fot. Brogi).

midollo a corteccia; morbidezza di velluto han le guance dei cherubi, sfiorate ancora dall'alito di primavera che spira dagli altri nell'atrio della cappella Pazzi, accanto alle maschere michelangiolesche lampeggianti nel ghigno.

Fig. 266 — Firenze, Palazzo Budini-Gattai. B. Ammannati: Particolare del vestibolo (Fot. Brogi).

Il portale di via de' Servi dà accesso al vestibolo (fig. 265) con la profonda volta a botte cerchiata come da travi di ferro: la trabeazione, a cornici minute e trite, è sorretta da una meravigliosa teoria di mensole: teste d'ariete chiuse fra due volute che s'arrotolano in alto e scendon guizzanti al basso scattando sopra il nodo di corda che infiocca il peduccio (fig. 266). La testa di capro, modellata

Fig. 267 — Firenze, Palazzo Riccardi-Mannelli. B. Ammannati: Cortile. (Fot. Alinari).

con inesprimibile tenerezza come in pasta di colore, riman prigioniera del giogo formato dalle grandi volute, e il raffinato linearismo dell'Ammannati si delizia delle curve di cetra impresse alla mensola, come il suo gusto pittorico dei contrasti tra superfici molli e compatte, lisce e rugose, duttili e liquide. La membratura architettonica è cosa viva, essere animato: anche le scaglie, inserite in alto tra i grandi rotuli come di stoffa striata, prendon funzione di vertebre in quel delicato organismo.

Nel cortile (fig. 267), da un loggiato dorico a larghe arcate aperte, s'innalza, sopra uno dei prospetti, un loggiato ionico ad arcate cieche

racchiudenti svelte finestre incorniciate da zone piatte di pietra grigia. Gli archi di questo loggiato s'appoggiano a pulvini che son frammenti della trabeazione appena iniziata del primo piano. Ne risulta un effetto elegante e leggiero d'elasticità e di sveltezza: come se gli archi si appoggiassero al tronco architrave per balzare più leggieri in alto; un basso parapetto unisce le basi delle colonne.

Tra i capolavori dell'Ammannati è il palazzo Giugni, in via degli Alfani (fig. 268), perfetto esempio di palazzo signorile fiorentino durante il periodo manieristico. La stretta coesione delle membrature architettoniche nella zona mediana della facciata richiama al centro, al cuore dell'edificio, tutte le energie della costruzione e la ricchezza maggiore dell'ornato: la porta (figg. 269-270), con ampia raggiera di bugne, sostiene, sopra un'alta trabeazione adorna, il balcone della porta-finestra, il cui cappello forma base a un'edicola sfarzosa, con grande scudo (fig. 271), congiunta, per le forti volute del timpano spezzato, all'incorniciatura dell'ultimo ordine e alla sovrastante finestra. Da tale continuità degli elementi architettonici, arrampicati gli uni sulle spalle degli altri, e restringentisi di piano in piano, si sprigiona un'immediata espressione di movimento funzionale. Vi concorre il ventaglio di conci, che al vertice del portale si tende a modo di leva; e tutto prende valore di forza attiva: le mensole elastiche sotto i davanzali e i cappelli delle finestre, gli scudi con testa d'ariete appuntati a freccia sotto le volute che reggono l'architrave della porta, gli sgabelli ai lati di essa, compressi e gonfi come cuscini di cuoio. Le finestre « inginocchiate » del piano terra (fig. 272) hanno mensole scattanti, pettorute, e vigoroso timpano angolare; quelle del primo piano, architravate, son cinte da una zona di pesante bugnato e da una liscia cornice piana con mensole piatte e infiocchettate alla michelangiolesca; le altre del secondo s'allungano fra tenui cornici in alto ripiegate; e il cornicione sporgente e leggiero s'accorda con la sottigliezza dell'ultimo ordine. La toscana energia che tende le umane membra nel gruppo di Ercole e Anteo, opera dell'Ammannati per la fontana del Tribolo nella villa reale di Castello, riecheggia in questa elegante facciata, anche nell'armonioso respiro lasciato dall'architetto tra le aperture mediane e le laterali. Le volute delle mensole scanalate sotto i davanzali delle finestre sembran roteare attorno invisibili carrucole; le altre sotto i timpani

Fig. 268 — Firenze, Via degli Alfani. B. Ammannati: Palazzo Giugni. (Fot. Alinari).

son turgide, gonfie di energia; lo scudo forma, alla suntuosa stola che traversa il centro della facciata, baldo cimiero. L'effetto di movimento funzionale, qui immune da quella materiale meccanicità che talvolta, nella facciata Budini Gattai, sembra allontanarsi dal gusto raffinato dell'Ammannati, si sprigiona anche dal contrasto

Fig. 269 — Firenze, Palazzo Giugni. B. Ammannati: Particolare della facciata. (Fot. Anderson).

Fig. 270 — Firenze, Palazzo Giugni. B. Ammannati: Portale.
(Fig. Brogi).

Fig. 271 — Firenze, Palazzo Giugni. B. Ammannati: Scudo sulla facciata. (Fot. Brogi).

Fig. 272 — Firenze, Palazzo Giugni. B. Ammannati: Particolare della facciata. (Fot. Alinari).

fra lo slancio in ascesa delle finestre e la tensione orizzontale delle robuste cornici che dividono i piani con vibrante lineare affilatezza. L'esempio di Michelangiolo, che trasforma al soffio della sua eroica umanità le classiche membrature, non è estraneo alla fantasia dell'Ammannati, quando imprigiona forme viventi, di teste elefantine, di strani uccelli, nelle mensole delle sue finestre e dei suoi portali. Il suo gusto sicuro si trasfonde nell'ornato, che sotto le mani dello scultore, e potremmo dire del cesellatore, prende una calda e morbida bellezza; egli ne arricchisce le mensole, le chiavi degli archi, gli stipiti delle porte, gli sgabelli in pietra ai lati del portale, a doppio cuscino, il superiore vellutato e tornito, l'inferiore avvolto da una rete di spire, tra i cui sgusci scivolano luci e ombre come tra i meandri di una stoffa preziosa. Capolavori d'oreficeria fiorentina sono i bucrani nel fregio sopra la porta e nella chiave di essa, le soffici teste d'ariete nelle mensole, le spire schiacciate lungo gli stipiti della porta in labile gioco di luci e d'ombre.

Nella facciata del palazzo verso il giardino (fig. 273) l'Ammannati interpreta liberamente il motivo sangallesco del finestrone di palazzo Farnese, allacciato alle finestre laterali, staccando l'architrave di queste dal timpano della porta cinta di bugnato e impennacchiata da uno scudo carico di nastri e ghirlande. Elegantissime son le finestre del primo piano, con la nitida incorniciatura ripiegata a greca nel basso e ad essa sospeso un sottile ingioiellato bucranio, opera di raffinato cesello.

Non meno ammirabile che la facciata è il cortile (fig. 274), nella tranquilla dignità delle superfici divise a specchi da larghe cornici di pietra scura, con rara perfezione di ritmo. Benchè l'effetto generale sia quasi severo, la grazia arguta dell'ornamento ammannatesco impronta i peducci del primo piano, trasformati in mascherette, e appuntati, come quelli del pianoterra, verso l'angolo dei pennacchi a segnarne la bisettrice. Tipica di Bartolomeo Ammannati, che già l'usò in villa Giulia a Roma, è la soluzione delle volute ioniche nell'incontro dei pilastri angolari, come l'agile rapporto di livello tra la porta del loggiato inferiore e le finestre soprelevate da essa con slancio leggero.

Nel 1564, in Roma, l'architetto costruiva per Ludovico Mattei il palazzo che poi divenne della famiglia Negroni e dei duchi di

Fig. 273 — Firenze, Palazzo Giugni. B. Ammannati: Facciata verso il giardino.
(Fot. Alinari)

Fig. 274 — Firenze, Palazzo Giugni. B. Ammannati: Una facciata del cortile. (Fot. Alinari).

Fig. 275 — Roma, Palazzo Caetani. B. Ammannati: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 276 — Roma, Palazzo Caetani. B. Ammannati: Angolo tra due facciate. (Fot. Ceccato).

Sermoneta (figg. 275-277), rinunciando, forse per influsso dell'architettura contemporanea romana, alla fioritura dei suoi palazzi toscani. Si tien lontano da ogni effetto sonoro nella facciata tutta trafori di finestre sottilmente incorniciate, senza timpani triangolari o curvilinei a finestre e porte, nè predominio di zona mediana. Di proposito l'Ammannati par sfugga gli accenti d'ombra e luce,

Fig. 277 — Roma, Palazzo Caetani. B. Ammannati: Particolare della facciata. (Fot. Ceccato).

pago di silenziosi effetti; anche la porta-finestra «alla Palladio» è abolita, e tuttavia l'uniforme ripetersi delle attillate finestre non conduce a stanchezza, tanto gradevoli ne sono le sagome svelte, toscanamente aggraziate. Invece del consueto zoccolo-sedile, cilindretti di pietra, come paracarri, fiancheggiano le finestre dello scantinato, contrappesando le belle mensole d'appoggio alle finestre terrene, nuovo elemento metrico. L'ornamento par si nasconda, si restringa, per non soverchiare l'effetto smorzato della facciata, ma nella sua timidezza è squisito, come può vedersi dalla ricamata cintura del fregio sopra il piano terra. Energia sangallesca han le catene di bu-

Fig. 279 — Roma, Palazzo Caetani. B. Ammannati: Particolare del primo cortile e veduta del secondo tra gli archi del loggiato. (Fot. Ceccato).

gnato agli angoli e le vaste fibbie di marmo che le rinsaldano all'altezza del fregio, e in tutto il prospetto si scorge l'influsso della facciata di palazzo Farnese, benchè l'interpretazione del modello sia fatta in tono minore, con una estrema cura di schivare ogni magniloquenza d'effetti.

Piccolo e armonioso è il cortile [1] (figg. 278-280), di una singolare, delicata grazia in ogni particolare: le seriche lesene tra le ampie arcate, i triglifi del fregio, bianchi sul fondo rosato, le affilate cornici che aureolano gli archi. Padrone della materia, l'Ammannati alle modanature trasfonde morbidezza, armonioso equilibrio; nè trascura gli effetti scenografici di fontane a sfondo di un secondo minuscolo cortiletto. Una vasca di fonte, che serba chiara la sua impronta nelle sagome flessuose della vasca ad orlo largamente slabbrato (figura 281), si vede sopra una parete di questo secondo cortiletto; l'altra, nel fondo (fig. 282), sgorga da una maschera entro disco, come tratta da una moneta siracusana, con occhi fiammei e ciocche ad aspidi ritorte. La maschera getta acqua in un sarcofago probabilmente messo più tardi a sostituzione dell'originaria vasca ammannatesca. Tipica dell'architetto-scultore fiorentino è la mensola a doppia voluta, che, sopra la fontana, s'arrotola, restringendosi nel basso a testa di elefante, e sostiene il vaso allacciato da serpentelli, capolavoro di toscana oreficeria, che ci mostra il delicato sensualismo dell'Ammannati compiacersi del contrasto fra la superficie porosa e soffice della voluta e quella forbita e lucente, quasi metallica, dell'anfora, cesellata in ogni suo particolare con celliniana finezza.

Contemporaneo alla costruzione di palazzo Caetani, e opera dello stesso maestro, ci sembra il bellissimo prospetto di fonte (fig. 283), di cui si è iniziata la demolizione, presso il Mausoleo d'Augusto, forse già parte del giardino cinquecentesco dei Soderini [2]. È fra le più deliziose creazioni dello squisito fontaniere, e uno dei più grati esempi di quell'applicazione, a grotte e fontane, di concrezioni calcaree vere o finte, che in Antonio da Sangallo ebbe un fervente promotore. Come già la fonte su via Flaminia, questa s'appoggia a

[1] Alterato da modificazioni e aggiunte.

[2] Altro resto di opera dell'Ammannati nel giardino dei Soderini è la fontanella, visibile nella figura, con maschera di leone che versa acqua in una grande tazza. Anche qui son tracce d'effetti ottenuti mediante concrezioni calcaree.

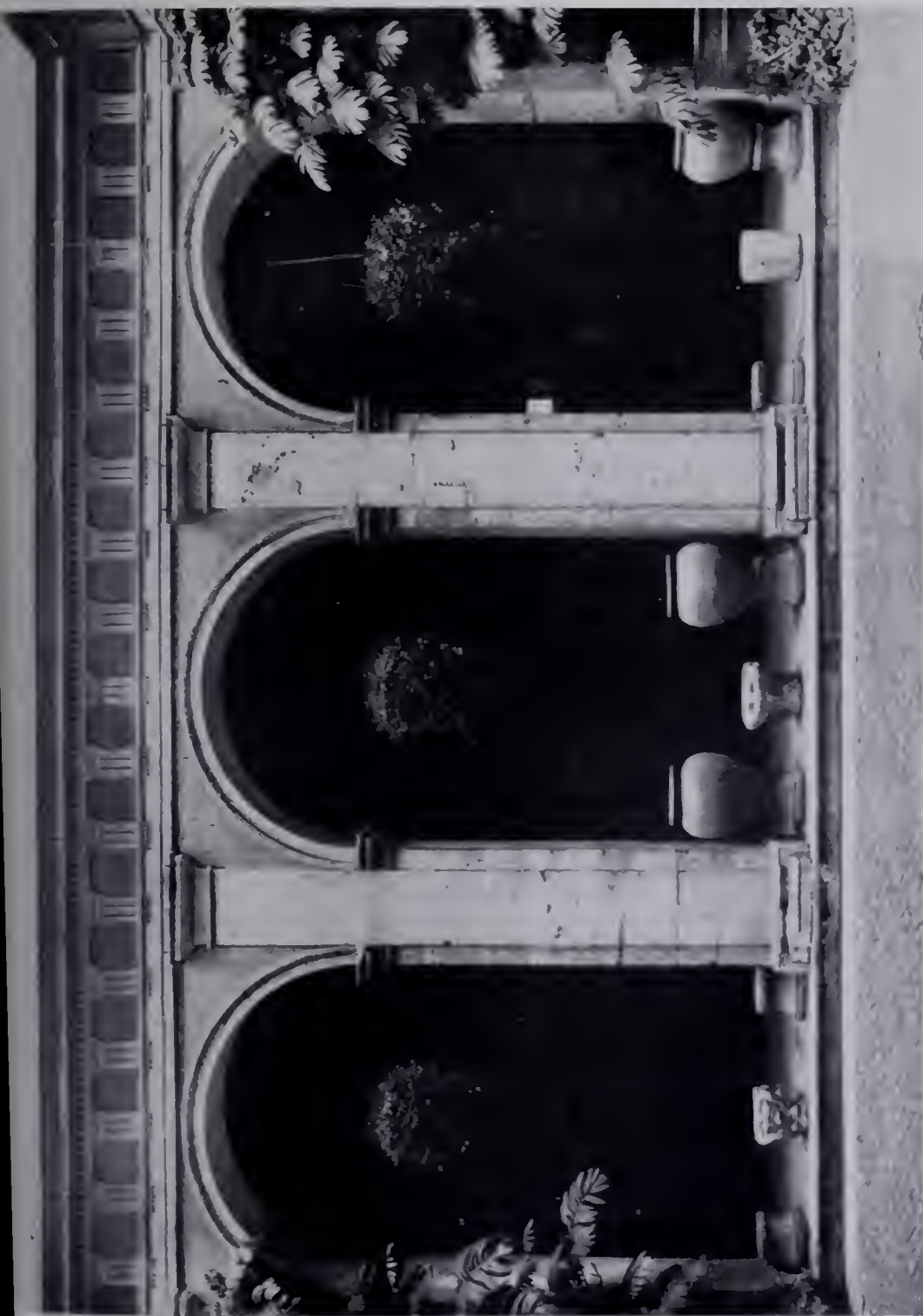



Fig. 280 — Roma, Palazzo Caetani. B. Ammannati: Particolare della loggia nel primo cortile.
(Fot. Ceccato).

Fig. 281 — Roma, Palazzo Caetani.
B. Ammannati: Vasca di fontana nel secondo cortiletto.
(Fot. Ceccato).

Fig. 282 — Roma, Palazzo Caetani: Fontana nel secondo cortiletto.
(Fot. Ceccato).

Fig. 283 — Roma, presso il Mausoleo d'Augusto.
B. Ammannati: Prospetto di fonte, e fontanella.
(Fot. Alinari).

Fig. 284 — Roma, presso il Mausoleo d'Augusto.
B. Ammannati: Prospetto di fontana, mutilato della vasca inferiore.
(Fot. Ceccato).

un prospetto: tra due pilastri ornati da stole di detriti, entro un'arcata cieca, di sottile flessuoso disegno, in parte mascherata da incrostazioni calcaree, si spiega il doppio nimbo formato di sovrapposte conchiglie attorno a una testa di Bacco che getta l'acqua entro una conca, da cui rimbalzava in una vasca ora purtroppo demolita, così da togliere alla fonte la sua necessaria base e da alterarne gravemente l'effetto. Cornici curvilinee spezzate a giogo, ferree come altre dell'Ammannati, coronano il frontone graziosamente adorno di questo elegante prospetto, che un'altra metallica cornice congiunge, più volte ripiegandosi, alla parete di base coronata al sommo da sfere su svelti piedistallini, motivo già da lui usato nella loggia dei Termini in villa Giulia (fig. 284). Mai più fresca e incantevole fu la fantasia dell'Ammannati che in questa ornatissima fonte. Il motivo michelangiolesco dei festoni di nastro, che si partono dalla bocca e dagli artigli di una maschera leonina e passano traverso grandi anelli, prendon da lui impronta di sensuale morbidezza; i festoni di fiori e frutta, per l'esecuzione brillante e minuta, richiamano quelli sulle nicchie dei Fiumi nella loggetta sopra il ninfeo di Villa Giulia; il cartoccio barocchetto, che sostiene l'abaco dei capitelli a solchi ferrigni, è opportuno richiamo ai contrasti di superfici levigate con superfici scabre, ripetuti in tutta la fonte, dalle lesene balaustre, sottilmente rastremate, alla parete liscia, che lo scroscio obliquo dei detriti calcarei anima di scintillante vita pittorica. L'estro pittorico del fontaniere raggiunge il suo culmine nella testa di Bacco con la duplice aureola di conchiglie (fig. 285) [1], la cui superficie nervosamente mossa e increspata ci fa sentire, traverso l'oscillar delle luci sui rilievi ondati, la tremula voce delle acque, il murmure della fonte canora. Anche dalla ghirlanda di Bacco par stillino, goccia a goccia, tra un molle fruscìo di pampini, i turgidi acini d'uva.

Un'eco di questo secondo periodo romano dell'Ammannati si sente a Firenze, nel palazzo già Pestellini (figg. 286-287), attribuito a lui, e certo prossimo al suo stile. Come in palazzo Caetani, l'ornamento è ridotto al minimo, e un'impronta di aristocratica eleganza è nelle svelte incorniciature, nelle proporzioni agili della facciata,

[1] Un simile motivo era già stato adottato, con spirito diverso, dall'Ammannati nella piccola fonte a grotta su via Flaminia, dove la conchiglia si tende e si spiana in raggiante flabello (v. vol., *Storia dell'Arte it.* di A. V., parte II).

Fig. 285 — Roma, presso il Mausoleo d'Augusto.
B. Ammannati: Particolare di fontana.
(Fot. Ceccato)

Fig. 286 — Firenze, Via Cavour. B. Ammannati (?): Palazzo già Pestellini.
(Fot. Brogi).

Fig. 287 — Firenze, Palazzo Pestellini. B. Ammannati (?): Finestra.
(Fot. Brogi).

Fig. 288 — Foiano della Chiana. B. Ammannati: Tempietto.
(Fot. Ceccato).

nelle cornici tra piano e piano linearmente tese, nelle mensole delle finestre terrene, allungate, seriche, finemente striate. Anche la tabella, come in legno intagliata, sotto il cappello delle finestre, ri-

Fig. 289 — Foiano della Chiana. B. Ammannati: Tempietto.
(Fot. della R. Soprintendenza alle Belle Arti in Firenze).

chiama i più accentuati motivi lignei di palazzo Budini Gattai e delle porte nella loggia dei Terminoni a villa Giulia, e l'effetto d'intaglio in legno prezioso, eseguito con purezza estrema, ritorna nei geometrici piedistalli delle finestre terrene.

Benchè forse precedentemente eseguito, si avvicina alle opere del secondo periodo romano anche il tempietto della Vittoria a

Foiano della Chiana (figg. 288-289), eretto da Cosimo I a commemorazione della vittoria degli Imperiali su Francesi e Senesi. È un bell'esempio di michelangiolismo sveltito e attenuato, questo tempietto a pianta ottagonale, con facce divise per lesene coronate da robusto capitello alla michelangiolesca, porte a timpano alternatamente centinato e angolare, e finestrelle quadre, in quattro facce, nicchie e oculi nelle altre quattro. Sopra un breve tamburo, la cupola emisferica si gonfia a baldacchino, coronata da un tiburietto come nodo di pastorale e da un globo con croce sopra l'acuta cuspide di esso, culmine del tempietto, che, nonostante la piccolezza, domina il paesaggio con la sua forma mitrata [1].

Tra i capolavori dell'Ammannati è il ponte di Santa Trinita a Firenze (fig. 291), lanciato traverso l'Arno con la suprema eleganza dei tre archi affibbiati al parapetto da arricciolate cartelle. Miracolo del genio toscano, il ponte di Santa Trinita è un'espressione perfetta di linearismo energetico; i saldi piloni a contrafforte accentuano per contrasto la scattante elasticità delle nervature robuste e sottili.

Nel cortile del palazzo mediceo di Serravezza (fig. 292), l'Ammannati mira invece a un'espressione di fermezza, di calma, di ritmici bilanciamenti. Bianche cinture marmoree disegnano gli archi sopra i fusti delle colonne doriche e i rettangoli delle sovrastanti finestre, che si bilicano ai lati del semplice portico. Anche il prolungamento della cornice superiore delle porte, accentuando la linea orizzontale, concorre all'espressione di silenzio, d'immobilità, che è la nota dominante di questa purissima costruzione. Ed ecco l'ornato cristallizzarsi nell'antico pozzo, che sopra un piedistallino sull'architrave, tra due grosse sfere a contrappeso, ci presenta in bilico un pesce, trasportato come dal filo della corrente, lungo l'orizzontale prediletta. La fantasia dell'Ammannati, che in Roma e nel giardino di Boboli aveva trasfuso mobilità di zampillo agli ornamenti delle sue fontane, par voglia esprimere, in questa fossile decorazione, silenzio di acque profonde, nel cavo del pozzo prigioniere [2].

---

[1] Lo stile di Bartolommeo Ammannati si riconosce in quella libera interpretazione di forme michelangiolesche che è il portale della chiesa di Santa Maria in Gradi, ad Arezzo (fig. 290).

[2] L'espressione energetica, in diverso modo raggiunta, si sprigiona anche dal parapetto che cinge la gran vasca poligonale della Fonte di Piazza, e si ripercuote da essa nelle figure agili, elastiche. Di quest'opera, finita nel 1565, quando si collocò al centro di essa il Nettuno, parlammo nel vol. X, parte II, della *Storia dell'arte italiana*.

Fig. 290 — Arezzo, Santa Maria in Gradi. B. Ammannati: Portale.
(Fot. Brogi).

Fig. 292 — Serravezza (presso Pietrasanta) palazzo mediceo.
B. Ammannati: Particolare del cortile.
(Fot. Brogi).

Fig. 293 — Firenze, Borgo degli Albizzi. B. Ammannati: Palazzo Ramirez-Montalvo. (Fot. Alinari).

Il sicuro equilibrio e la signorilità innata dell'ornamento ammannatesco cominciano a offuscarsi, fra tentativi di forme nuove, nei palazzi Ramirez-Montalvo (fig. 293) e Mondragone, a Firenze, in quelle finestre del primo, cinte da bugnato, sopra altre fiancheg-

Fig. 294 — Firenze, Palazzo Ramirez-Montalvo. B. Ammannati: Finestra. (Fot. Brogi).

giate da pilastrini (fig. 294) sottili, e nella pesante larga cimasa di una di esse (fig. 295), sovraccarica di erme, scudi, tripodi, bucrani, corone. Nonostante particolari mirabili, esempio i due bucrani dell'edicola racchiudente lo scudo, eseguiti con impressionistica rapidità, si sente come la decorazione non sempre si fonda con le membrature

Fig. 295 — Firenze, Palazzo Ramirez-Montalvo.
B. Ammannati: Finestra con stemma.
(Fot. Alinari).

Fig. 296 — Firenze, Palazzo Ramirez-Montalvo. B. Ammannati: Porta.
(Fot. Brogi).

architettoniche, ma, sovrapponendosi ad esse, ne alteri la chiarezza, e cominci a prevalere. L'Ammannati qui segue il cammino dell'architettura toscana, sul declivio del Cinquecento, verso ricchezza di superfici, sfoggio di colore. Una suntuosa veste a graffito copre i muri del palazzo, aperto al piano terra da uno svelto portale bugnato, dove l'estro decorativo dell'Ammannati ritrova l'antica scin-

Fig. 297 — Firenze, Via de' Ginori.
Maniera dell'Ammannati: Facciata con finestre *inginocchiate*.
(Fot. Brogi).

tillante vivezza nell'accordo tra l'ornato ferrigno delle mensole e il fiero pennacchio guerresco della cimasa (fig. 296). Cominciano a scorgersi, in questo palazzetto, tracce d'incoerenza stilistica, e insieme la mancanza, nell'esecuzione, di quella cura sensualistica di variar l'aspetto delle superfici, che altrove notammo nell'arte dell'Ammannati,

Fig. 298 — Firenze, Palazzo in via de' Ginori. Maniera di B. Ammannati: Finestra. (Fot. Brogi).

e che forse egli non sentì in questo caso necessaria per la presenza del fine ricamo a graffito [1].

[1] Nella cerchia dell'arte ammannatesca son da includersi la facciata di un palazzo in via dei Ginori (fig. 297), con le finestre *inginocchiate* al piano terra (fig. 298) e gli scudi al primo piano, e l'altra di palazzo Cuccoli Fiaschi in via de' Servi (fig. 299).

Fig. 299 — Firenze, Palazzo Cuccoli-Fiaschi. Maniera di B. Ammannati: Finestra. (Fot. Alinari).

Quasi sgomenta da questa incursione nel regno del capriccio decorativo, la fantasia dell'Ammannati sembra si paralizzi nel comporre la gelida facciata di palazzo Mondragone (figg. 300-301), ove anche l'effetto di movimento funzionale è reso in modo

Fig. 300 — Firenze. B. Ammannati: Palazzo Mondragone.
(Fot. Brogi).

puramente meccanico, da finestre arrampicate le une sulle altre, tese in lunghezza, quasi per aderire al verticalismo esasperato della moda giambolognesca. Si noti, tuttavia, come l'Ammannati abbia saputo

Fig. 301 — Firenze, Palazzo Mondragone. B. Ammannati: Particolare della facciata. (Fot. Cipriani).

Fig. 302 — Lucca, Palazzo della Signoria. B. Ammannati: Un'ala del primo cortile.
(Fot. Brogi).

trovare il raccordo tra le funamboliche triplici finestre a sinistra della porta, e le altre staccate a destra, con bugne di alterna lunghezza spioventi dal davanzale, a frangia di tappeto: motivo più tardi largamente diffuso.

Nel 1576 fu cominciato su disegno dell'Ammannati il palazzo della Signoria di Lucca, in luogo del palazzo di Castruccio dei Guinigi, distrutto da incendio. Nel primo cortile (fig. 302), sopra il loggiato terreno aperse grandi finestre alla Palladio sopra ognuna delle grandi arcate: gli archi son cinti da superbe raggiere di bugnato in pietra grigia, e in pietra grigia sono colonne, pilastri, cornici dei finestroni sovrastanti. L'effetto cromatico è accentuato dalle balaustre dei balconcini e dalle sinuose mensole (fig. 303) che bipartiscono lo spazio bianco dei pennacchi stringendosi ad esso come grandi fibbie metalliche, e mettendosi all'unisono col moto delle sventagliate raggiere.[1]

Sulla facciata rispondente al primo cortile (fig. 306), il gusto barocchetto del manierismo si delizia di trame leggere e di capricciosi motivi, trasformando il prospetto architettonico in fiorito apparato di festa. Siamo già al tempo in cui l'opera dell'Ammannati è soffocata dal giogo della Controriforma, sicchè viene a sorprenderci questo gioioso strappo alla fredda ragione per correre verso libertà di liete immagini, che a tutto si estende, dai festoni e dalle mascherette finemente cesellate alla trama della grata a fil di ferro nella lunetta del portone.

Delizioso esempio di architettura ammannatesca a Lucca è il palazzo Micheletti già Bernardi (fig. 307-308), con la facciatina a tre assi ricca di contrasti e unita al lungo muro di cinta che attornia il giardino. L'orecchio musicale dell'Ammannati lo guida a trovare, come già nel cortile di palazzo Pitti, spontaneo collegamento tra il pianterreno della casa, con le sue pesanti corazze di rustico, e il muro di cinta, che ne è la naturale continuazione, per le catene di bugnato che serrano angoli, finestre e porte, inanellando colonne e stipiti. Anche il parapetto a balaustri divisi da acroteri, leggiadro coronamento al muro di cinta, ha un richiamo nel ridente balconcino a

[1] Alterato da restauri è il secondo cortile, che lascia tuttavia distinguere l'originale schema ammannatesco (figg. 304-305).

Fig. 303 — Lucca, Palazzo della Signoria. B. Ammannati: Mensola nel primo cortile.
(Fot. Brogi).

Fig. 304 — Lucca, Palazzo della Signoria.
B. Ammannati e continuatori: Particolare del secondo cortile.
(Fot. Brogi).

Fig. 305 — Lucca, Palazzo della Signoria. B. Ammannati: Particolare del secondo cortile.
(Fot. Brogi).

Fig. 306 — Lucca. Palazzo della Signoria. B. Ammannati: Facciata. (Fot. Alinari).

balaustre che segna il passaggio dalla rusticità del pianterreno alla linda eleganza del primo piano con tre finestre oblunghe punteggiate in alto dalle finestrelle dilatate del soffitto. Mentre la fantasia dell'Ammannati scultore va inaridendosi, l'architetto ritrova la sua più

Fig. 307 — Lucca, Piazza San Martino. B. Ammannati: Palazzo Micheletti, già Bernardi.
(Fot. Alinari).

Fig. 308 — Lucca, Piazza di San Martino.
B. Ammannati: palazzo Micheletti, già Bernardi.
(Fot. Alinari).

Fig. 309 — Lucca, Palazzo Bottini, detto del Giardino.
Maniera dell'Ammannati: Porta nel muro di cinta al giardino.
(Fot. Alinari).

fresca vena in quest'affascinante fusione di agreste semplicità e di cittadine eleganze. [1]

[1] L'esempio dell'Ammannati trovò eco in Lucca, come può vedersi nel muro di cinta di palazzo Bottini, detto del Giardino (figg. 309-310).

Fig. 310 — Lucca, Palazzo Bottini, detto del Giardino. Maniera dell'Ammannati: Finestra del muro di cinta. (Fot. Alinari).

Fra le ultime opere dell'Ammannati fu la chiesa di San Giovannino a Firenze (fig. 311), continuata, nella decorazione all'interno, da Alfonso Parigi il Giovane, e rifatta nella facciata, certo sullo schema

Fig. 311 — Firenze, San Giovannino. B. Ammannati: Facciata (rifatta nel 1893). (Fot. Brogi).

ammannatesco, durante l'Ottocento. Si può vedere ancora come l'architetto abbia tratto motivi dalla biblioteca laurenziana nel comporre l'imponente prospetto, con porte e nicchie custodite da coppie di colonne alveolate, e con alternative di rientranze e spor-

genze che alla superficie infondono movimento di contrasti chiaroscurali. Appena si scorge il suo gusto di decadente raffinato nella preziosità delle cornici esili che inquadrano il finestrone e dei minuti viticci che s'arricciano attorno al cappello di esso, e, più in alto, attorno al monogramma di Cristo.

Semplice, chiaro, mirabilmente coordinato, nonostante l'inter-

Fig. 312 — Firenze, Chiesa di San Giovannino. B. Ammannati: Interno. (Fot. Brogi).

vento della decorazione barocca, appare l'interno (fig. 312), a una sola navata con tre cappelle minori per lato, seguite da una più ampia e slanciata verso la parete in cui s'apre l'arcone del presbiterio; e, tra cappella e cappella, pilastrate, con nicchie per statue, sopra gli adorni confessionali. Lesene ioniche fiancheggiano cappelle e nicchie, e lungo l'asse di queste, di là dalla trabeazione, altre lesene, con capitello schematizzato, salgono a inquadrare composizioni a fresco, e a circoscrivere gli spazi sovrastanti alle cappelle, con palchetti cinti da grate e fiancheggiati da candelabre dipinte a motivi miche-

Fig. 313 — Firenze, Chiesa di San Giovannino. B. Ammannati: Una cappella. (Fot. Brogi).

langioleschi. Sull'asse dei palchetti s'innalzano infine i finestroni nelle lunette delle vele di volta, sotto robuste cornici a giogo. La fisionomia particolare di questo interno di chiesa è dovuta soprattutto alla distribuzione studiata della luce, e all'affascinante effetto pittorico-scenografico che ne deriva, specialmente quando si osservi il lato esterno della chiesa. La mediana delle tre cappelle che s'aprono nelle pareti è più profonda e più suntuosa, senza aperture per la luce che raggiunge invece le laterali, e che in alto si diffonde, velata, nell'interno dei palchetti chiusi da finestre, e, più in alto ancora, colpisce in pieno i vetri dei finestroni esterni entro le lunette di volta. Questo sinfonico crescendo di luci, è l'ultimo volo della fantasia pittorica di Bartolommeo Ammannati e trova completamento nella tranquilla armonia cromatica dei marmi, non turbata da quel gusto per le macchie vivide e chiassose cui non seppe sfuggire il purissimo Dosio nella cappella Nicolini in Santacroce. Di quest'armonia che tutto abbraccia, architettura e colore, è bellissimo esempio la cappella prima a sinistra di chi entri nella chiesa (fig. 313). Ogni particolare è studiato in essa con amore, con religiosa cura: il pavimento a specchi, l'altare nitido crocesignato d'oro (fig. 314), le fini lesene di marmo violaceo con bianchi capitelli, il bianco lunettone con l'Addolorata a rilievo entro un disco violetto. Violaceo e giallo oro s'accordano nella terza cappella a sinistra, dedicata alla Vergine, e le stesse note riecheggiano dai marmi policromi al quadro d'altare.[1]

Nel secondo chiostro di Santo Spirito (fig. 315) nuovo è il ritmo scandito dalle triplici arcate del portico nel mezzo di ogni faccia, tra i due intercolunni chiusi agli angoli dall'incontro di due colonne e di un pilastro inserito a spigolo. L'abbassamento di livello aumenta la saldezza degli angoli e accentua lo slancio e la grazia delle arcate mediane, con semplici mensole a chiave dell'arco. Tra sporgenti cornici si svolge intorno al chiostro la serica cintura di trabeazione, da cui s'innalzano finestre oblunghe e sovrapposte finestrine, in campi delimitati da lesene con maschera velata, enigmatica. Siamo davanti a un'altra bella creazione architettonica dell'Ammannati, serena e composta nelle cadenze del suo ritmo tranquillo. Nel pozzo

[1] Davanti al suntuoso secondo altare di sinistra, è la lastra tombale di Bartolommeo Ammannati, ricordato quale architetto della chiesa.

ritroviamo le sagome flessuose delle vasche ammannatesche sopra il duplice piedistallo concentrico: salgon dalla vasca, ondulando, virgulti metallici a sostenere coi viticci arrotolati il giglio fiorentino.

Il tentativo di nuovi ritmi distributivi, che dànno speciale interesse a opere tarde dell'Ammannati, quali palazzo Bernardi a Lucca e il chiostro di Santo Spirito in Firenze, si spiega con mag-

Fig. 314 — Firenze, San Giovannino. B. Ammannati: Altare. (Fot. Brogi).

giore ampiezza, se non con altrettanta grazia, nella facciata del Collegio Romano (figg. 316-317) a Roma, da lui disegnato, con modernissimi criteri per l'illuminazione d'aule di scuola. All'esterno, l'importanza degli elementi decorativi, così grande nei prospetti ammannateschi di palazzi fiorentini, va sparendo, e tutto lo studio dell'architetto si volge alle alternanze ritmiche nella distribuzione degli elementi architettonici. La vastità della facciata avrebbe condotto inevitabilmente a un effetto di arida monotonia, se non si fosse pensato a staccare dalle due ali il frontespizio

Fig. 315 — Firenze. Chiesa di Santo Spirito. B. Ammannati: Il secondo chiostro.

Fig. 316 — Roma, Palazzo del Collegio Romano. B. Ammannati: Facciata. (Fot. Anderson).

mediano, non solo soprelevandolo dall'attico delle ali stesse, ma anche accennandone l'aggetto e accentuandone, con grandi finestre a timpano sporgente, monumentali porte, nicchie e scudi, le risonanze d'ombra. Il movimento generale della facciata del Collegio

Romano è nuovo nell'ambiente fiorentino: le due serie di finestre e finestrine son racchiuse entro specchi, tanto nelle ali, quanto nel centro della facciata, e soltanto l'architrave sporgente delle finestre del secondo ordine interrompe la fredda regolarità della successione di gruppi di aperture, tre nelle ali, per ogni ordine, due al centro. Ma nel corpo mediano i gruppi superiori son di-

Fig. 317 — Roma, Collegio Romano. B. Ammannati: Particolare della facciata. (Fot. R. Gab. Fot. Naz.).

staccati dal vivacissimo cartoccio dello scudo e gli inferiori dall'affilata cornice di una tabelletta e da una nicchia-finestra con timpano curvilineo. Bastano questi accenti a stabilire l'equilibrio fra l'asse del vasto corpo mediano e i suoi estremi, su cui poggia tutta l'energia dell'edificio, espressa dalle monumentali porte ove sembra rivivere lo spirito di Michelangiolo (fig. 318), e dalle grandi finestre sovrastanti a timpano. Sole note individuali nella schematica successione di finestre e finestrine come caselle di schedario ordinato, tali porte e finestre emergono dagli specchi, grandi, imponenti, slanciate. L'energia che nei prospetti fiorentini dell'Ammannati, come in quelli

Fig. 318 — Roma, Collegio Romano. B. Ammannati: Porta sulla facciata.
(Fot. R. Gab. Fot. Naz.).

del Sangallo, convergeva all'asse, qui diverge dall'asse agli estremi del corpo mediano, come per dare spinta alle ali. Lo scudo appuntato dal lunettone cavo alla forte cornice curvilinea dei portali, i due draghi che dibatton le ali nei pennacchi, il peso dei capitelli michelangioleschi, prolungati perchè più gravitino al basso, attraggono verso i magnifici portali, soprelevati da scalette a gradi concentrici, la forza dell'organismo articolato, vivente. Un cornicione aggettato e ripiegato dal centro alle ali sovrasta al bellissimo fregio, solo ornato da una schematica, essenziale decorazione di oculi sul prolungamento dell'asse di ogni finestra, come a segnarne la punteggiatura. Lo schema di specchi e finestre, qui cinte da bianche cornici, si riprende in alto, nel frontone che si slancia sopra il breve attico delle ali e culmina in un campanile robusto e mosso, tra due giganti acroteri coronati da grandi volute. Una balaustrata bianca con bianche sfere sugli acroteri unisce i tre culmini che al corpo centrale infondono slancio d'ascesa. Si ha in questa facciata il grandioso, organico sviluppo di un tentativo non riuscito in palazzo Mondragone di Firenze, il cui ordinamento risulta aridamente monotono. Qui il generale schema, meccanico e quasi scheletrico, prende vita dal dominio di alcuni elementi accentratori, sviluppati con senso d'imponente monumentalità, di forza. La sfilata incolore di specchi e aperture, necessarie all'illuminazione d'aule di studio, accentua la magnifica individualità delle grandi finestre, del campanile, dei portali. E l'effetto di movimento funzionale si sviluppa in due sensi, divergente dall'asse del corpo mediano agli estremi e da questi alle ali, ascendente dal cornicione al prolungamento del corpo mediano verso lo spezzato culmine del campanile. Se la facciata del Collegio Romano non ha più nulla dell'affascinante eleganza di Bartolommeo Ammannati architetto di palazzo Giugni, essa ci mostra la potenza coordinatrice, organizzatrice del suo intelletto, anche nei tardi anni.

Semplice e grandioso è il doppio loggiato del cortile (figg. 319-320), ionico al pianterreno, corinzio al primo piano, intonato all'ambiente cinquecentesco di Roma, col solenne vestibolo e la pontificale maestà dell'archivolto a multiple cornici che s'incurva sui robusti piloni d'accesso alla scala, in armonia con la base a gradi ampli, curvilinei (fig. 321).

La decadenza, che nelle ultime opere dell'Ammannati scultore

Fig. 319 — Roma, Collegio Romano. B. Ammannati: Una facciata sul cortile. (Fot. R. Gab. Fot. Naz.).

Fig. 320 — Roma, Collegio Romano. B. Ammannati: Un angolo del cortile.
(Fot. R. Gab. Fot. Naz.).

Fig. 321 — Roma, Collegio Romano: Arcata d'accesso alle scale dal portico del cortile. (Fot. del R. Gab. Fot. Naz.).

si rivela con desolante certezza, ebbe origine dalla crisi spirituale dell'artista, di cui son rimaste, documenti tristissimi, quelle lettere al granduca toscano e agli Accademici del disegno, ov'egli rinnega le sue opere più raffinate, e ne chiede la distruzione. Il programma divoto ha inaridita la fresca vena di poesia da cui erano scaturite le ninfe della fonte di Piazza, la piccola Venere dello studiolo di Francesco I. Un mutamento d'indirizzo si sente anche nelle ultime creazioni architettoniche dell'Ammannati, e specialmente nel Collegio Romano. Ma tale è la novità e la modernità delle nuove ricerche da non potersi, qui, parlare di decadenza, se anche il raziocinio tenda a dominare la fantasia dello squisito decoratore e scenografo fiorentino. Basterebbero i magnifici portali del Collegio a dimostrarci quale immaginativa grandezza serbi nella sua vecchiaia il creatore del granitico cortile di palazzo Pitti e di quel miracolo di sintesi lineare che è il ponte di Santa Trinita a Firenze.

II.

GIOVANNI ANTONIO DOSIO

NOTIZIE SU GIOVANNI ANTONIO DOSIO ARCHITETTO

1533 — Nasce Giovanni Antonio Dosio, secondo il BORGHINI in Firenze, secondo PINI-MILANESI in San Gimignano.

1548 — Rimasto orfano da qualche anno, Giovanni Antonio Dosio va a Roma, dove si pone all'arte dell'orefice; « e passato un anno, non gli piacendo tal mestiere, si accomodò con Raffaello da Montelupo, col quale stette infino al diciottesimo anno dell'età sua, nel quale anno si ritirò a lavorare sopra se stesso... » (BORGHINI).

1549 — Comincia a lavorare per Raffaele da Montelupo, col quale sta per due anni (BORGHINI).

1555 circa — Disegna la pianta prospettica di Roma.

1556 circa — Fa la statua della *Speranza* per la sepoltura di Giulio del Vecchio ai SS. Apostoli in Roma (BORGHINI).

1561 circa — Va al servizio del sig. Torquato de' Conti.

1562, maggio-giugno — Assiste agli scavi dietro i SS. Cosma e Damiano, che portano alla scoperta della *Forma Urbis Romae*.

1565 — Disegna le mura di Anagni.

1567 — Eseguisce il monumento per Annibal Caro in San Lorenzo in Damaso (BORGHINI).

1568 — Eseguisce il monumento di Giovanni Pacini nella stessa chiesa (BORGHINI).

1568-69 — Eseguisce il monumento del giureconsulto Antonio Massa di Gallese nella chiesa di San Pietro in Montorio.

1569 — Giovan Battista de' Cavalieri pubblica l'opera « Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae », con incisioni in rame eseguite su disegni del Dosio.

1574, 8 maggio — Da Roma il Dosio scrive a Nicolò Gaddi, mandandogli sette fogli di architettura. In quattro di essi è disegnata « la Ritonda ordinatamente e misurata con diligenza », negli altri sono vari frammenti di basi e cornicioni. Aggiunge che vuol disegnare capitelli ionici e dorici e « tutte le cose di Bramante che sono in Belvedere » (BOTTARI).

1574, 14 giugno — Dall'Ambrogiana, villa del Granduca, il Dosio scrive a Nicolò Gaddi, dicendogli di aver avuto ordine dal Granduca « che dovessi essere con l'Ammannato a correggere la ripidezza di quella scala » e di aver perciò fatto un disegno « dove in tre modi fo la scala agevole » (BOTTARI).

1574-75 — Si trova a Roma, occupato anche del commercio di antichità, di disegni e stampe.

1575, 28 ottobre — Altra lettera del Dosio, da Roma, a Nicolò Gaddi, in cui dice fra l'altro che messer Giovan Battista Altoviti gli ha commesso « di fare nuovi disegni per la sua cappella ». Unisce alla lettera uno schizzo per la cappella Gaddi in Santa Maria Novella, chiedendo al committente che gli dica « se la vorrà o più semplice, ovvero con più ricchi ornamenti ».

La lettera è pubblicata dal BOTTARI, che nota come i disegni per l'Altoviti si riferiscano a una cappella nella Trinità dei Monti; ma non si ha altrove notizia di tale lavoro, mentre si sa, e lo ricorda anche il BORGHINI, che il Dosio fece la cappella Altoviti a Loreto.

1576, 26 maggio — Prende casa a Firenze nel Popolo di Santo Spirito.

1576-1583 — Ricostruisce il palazzo arcivescovile di Firenze.

1579, 31 marzo — Il Dosio scrive nuovamente da Roma a Nicolò Gaddi, informandolo che messer Giovan Battista Altoviti ancora non si è risolto per la sua cappella, di cui egli ha fatto disegni e modelli, e che « dice non se ne intendere, e che più presto i tanti disegni l'hanno confuso » e desidera perciò il parere del Gaddi (BOTTARI).

1580 circa — Costruisce il palazzo Giacomini-Tebalducci (ora Larderel) in via Tornabuoni a Firenze.

1584 — Esce quest'anno la prima edizione del *Riposo* di RAFFAELLO BORGHINI, in cui vengono ricordate come ancora in costruzione la cappella Niccolini in Santa Croce e il palazzo dell'Arcivescovado.

1586 — Fa un modello per una nuova facciata del Duomo di Firenze.

1588, 22 gennaio — Si inizia la distruzione dell'antica facciata di Santa

Maria del Fiore, per farne una nuova «alla moderna» secondo il volere del granduca Francesco. Eran perciò stati ordinati a vari artisti i disegni, fra i quali si eran prescelti quelli di Giovanni Antonio Dosio e di Bernardo Buontalenti. Per la morte del Granduca la cosa non ebbe seguito (RICHA).

1591, 7 giugno — Raimondo Bregantino, Felice de Felice e Fabrizio di Guido da Carrara, maestri marmorari in Napoli, promettono di lavorare i marmi necessari alla chiesa di San Martino, in modo che soddisfi il padre priore di quel monastero e «Gio. Antonio Dosio architetto in detto monasterio.....» (SPINAZZOLA).

1605 — Si trova a Napoli per i lavori del Gesù Nuovo.

1609 — Dopo quest'anno avviene la morte del Dosio, dopo che egli ha preparato, insieme con il Cigoli, i progetti per la ricostruzione e l'ingrandimento del palazzo Medici; avviene probabilmente a Napoli, dove egli è stato chiamato per dirigere la costruzione della chiesa e del convento dei Gesuiti (STEGMANN) [1].

* * *

Giovan Antonio Dosio giovinetto fu in rapporti, quantunque indiretti, con Michelangelo, e ne sentì la paterna potestà nell'arte, perchè, stando fin dai sedici anni nello studio di Raffaele da Montelupo, scultore, che aveva lavorato al compimento del sepolcro di Giulio II in San Pietro in Vincoli, fu colpito certamente dalla grandezza del dominatore e dai suoi segni eterni. A Roma si applicò allo studio delle antichità; con le sue incisioni in rame collaborò con G. B. de' Cavalieri nell'opera sopra gli edifici illustri di Roma; assistè agli scavi

---

[1] Bibliografia: HUELSEN CHRISTIAN, *I lavori architettonici di Giovanantonio Dosio, Inventario sommario del «Codex Berolinensis»*, dall'*Ausonia*, VII, p. 1-100, Roma, Loescher e Co., 1913, 4°; ID., *Ein Skizzenbuch des Giovanantonio Dosio in der Kgl. Bibliothek zu Berlin*, in *Sitzungsberichte der Kgl. preuss. Akademie der Wissenschaften*, vol. LIII, 1915, p. 914/36, Berlin, Georg Heimer, 1915, 8°; ID., *Das Skizzenbuch des Giovanantonio Dosio im staatlichen Kupferstihkabinet zu Berlin*, Mit Unterstuetzung der Generalverwaltung der staatlichen Museen zu Berlin hrzg. von C. H. (mit. 152 Tafeln in Ziechtbruch), Berlin, Heinrich Zeller, 1933; FERRI F. N., *Disegni e stampe del sec. XVI riguardanti la basilica di S. Pietro di Roma*, in *Rass. d'Arte*, IV, 1904, p. 91/4; HUEBNER P. G., *Der Autor der Berolinensis*, in *Monatsh. f. Kunstw.*, IV, 1911, p. 353-67; FERRI F. N., *I disegni e le stampe della R. Bibl. Marucelliana di Firenze*, in *Boll. d'Arte*, VI, 1911, p. 285-307; ASHBY THOMAS, *Impiego degli stessi rami per opere diverse in alcune edizioni romane*, in *Bibliofilia*, XXVII, 1925-26, p. 160/2; GIOVANNOZZI DADDI VERA, *Il Palazzetto Giacomini Larderel del Dosio*, in *Rivista d'Arte*, XVII, fasc., II, a. VII, n. 2, 1935, p. 209/10; *Einige Regesten aus Akten der florentiner Kunstakademie*, in *Mith. des flor. Inst.*, IV, 1933, Heft 2/3, p. 129.

che portarono alla scoperta della *Forma urbis Romae*; disegnò la Rotonda, frammenti di basi e cornici, capitelli ionici e dorici. Non trascurò neppure di studiare gli elementi della moderna architettura, e trasse disegni dell'opera di Bramante in Belvedere, come da quella di Michelangelo in San Pietro. Divenne un grande erudito, senza che l'erudizione soffocasse in lui la fine sensibilità, l'innato senso di misura. Dalla scultura, di cui lasciò pochi saggi, di alcuni dei quali già parlammo, passò all'architettura, anzi le tombe di San Lorenzo in Damaso dimostrano la sua tendenza prediletta di architetto continuatore della tradizione lineare del Rinascimento fiorentino. L'effetto scultorio di masse in movimento si limita, nella tomba di Annibal Caro in San Lorenzo in Damaso, al coronamento che dalle spianate superfici della base e della lapide avanza con graduato impeto d'aggetti, dalle mensole scanalate alle cornici d'imposta del timpano spezzato. La conchiglia che avvolge la testa fortemente scolpita sembra irradiare energia e rifletterla nel moto delle cornici spezzate. Lo spunto barocchetto si fonde con l'aristocratica purezza della decorazione, ove i motivi michelangioleschi si spianano nello scudo con nastri e nelle geometriche mensole scanalate, e l'effetto di colore, ottenuto con marmi preziosi listati di bianco, è di una perfetta, sobria eleganza.

Questo gusto ornamentale, così contenuto e raffinato nel Dosio, anche meglio si rispecchia nella tomba del medico Giovanni Pacini, pure a San Lorenzo in Damaso; lo scultore rinuncia anche agli impetuosi aggetti del coronamento, pago di stendere come raso la superficie marmorea della funebre targa sottilmente intagliata e della cimasa curvilinea che racchiude il medaglione col busto in profilo. Lo scudo alla base della lapide si assottiglia; le volute dei capitelli ionici sono intagliate come in avorio; squisita è l'armonia dei due festoni con la conca preziosa della cornice che s'insinua per accogliere il medaglione. Anche l'effetto di colore è più tenue che nel sepolcro di Annibal Caro; i marmi colorati forman come la base necessaria a far risaltare la precisione del cristallino contorno [1].

Più complicato che nei ricordi sepolcrali di Annibal Caro e di

[1] Vedi riproduzione dei ricordi sepolcrali qui citati, nel vol. X, parte III, *La Scultura del Cinquecento*, figg. 839-840.

Fig. 322 — Roma, San Pietro in Montorio. Gio. Ant. Dosio: sepolcro del giureconsulto Antonio Massa di Gallese.

Fig. 323 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî.
G. A. Dosio: Disegno dell'ingresso alla Cappella Gaddi in Santa Maria Novella.
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Toscana [1]).

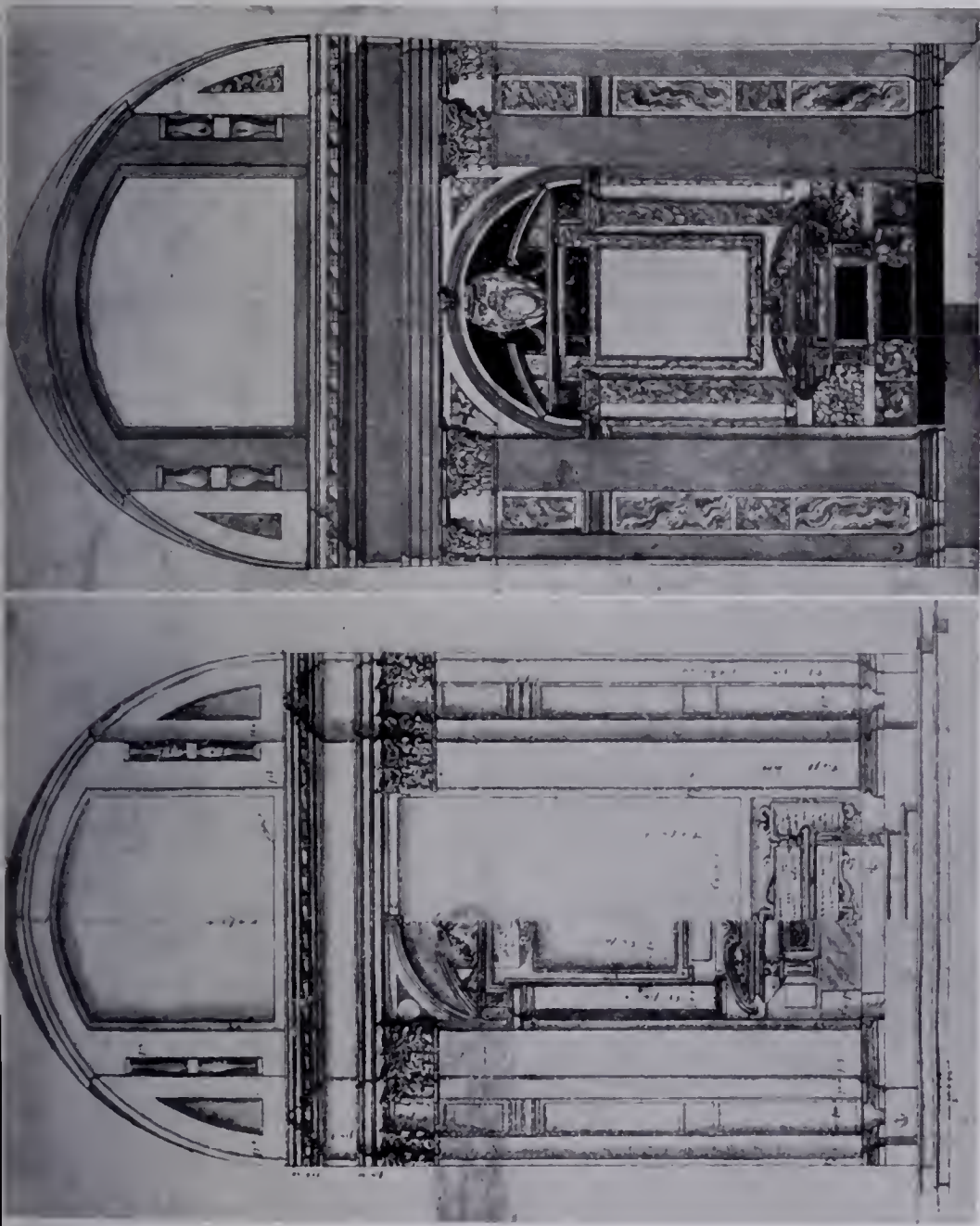
Giovanni Pacini è il Dosio nel sepolcro del giureconsulto Antonio Massa di Gallese a S. Pietro in Montorio (fig. 322), composto a trittico con specchi di marmo colorato ai lati e un'edicola al centro con tabella ornata di mensole e di veli a festoni; sulla tabella son seduti due genietti, che sostengono sul dorso il medaglione col busto

Figg. 324-325 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
G. A. Dosio: Disegni per una parete laterale della cappella Gaddi.
(Fot. Brogi).

Fig. 326 — Firenze. Santa Maria Novella. G. A. Dosio: Cappella Gaddi (parete laterale (Fot. Brogi).

del defunto; nella predella del trittico, tra scudi nobiliari, è un ornamento di libri e un calamaio. Nell'attico si vede l'ornato michelangiolesco di ghirlande tra accese faci. La policromia dei marmi è al Dosio solo mezzo per avvivare l'effetto della studiata composizione

Da Roma l'architetto mandò disegni a Nicolò Gaddi per la cap-

Fig. [illegible] — Firenze — Santa Maria Novella. G. A. Dosio: Altare della cappella Gaddi.
Fot. Brogi.

pella della sua famiglia, e tali sono quelli che si vedono agli Uffizi, uno per l'accesso alla cappella (fig. 323) e due altri per la parete laterale di essa colla sepoltura dei Gaddi (figg. 324-325), disegni che poi furono aggranditi, resi superbi per ricchezza di marmi, per i colonnati pomposi. È anche da notarsi che il Dosio, tanto studioso delle Terme

Diocleziane, s'ispirò, nell'alto lunettone della cappella, alle grandi finestre termali, rompendo gli spigoli dei piedritti per innestarvi balaustre alla michelangiolesca. Quel che di trito appare nel disegno si perde nell'ampiezza delle forme architettoniche, nelle quali si vede lo studio da Michelangelo senza che l'effetto generale risulti michelangiolesco; il predominio della pietra scura concorre all'impressione di

Fig. 328 — Firenze, Palazzo arcivescovile. G. A. Dosio: Cortile e scala. (Fot. Alinari).

gravità, di densità, che emana dalla cappella severa, funerea. Negli angoli di essa sono salde armature di quattro pilastri che si stringono tra due colonne alveolate, racchiudenti entro uno spazio cavo i due sarcofagi, con sovrapposti tabernacoli marmorei (fig. 326), e l'altare con la sua pala nella facciata di fondo (fig. 327).

Il palazzo dell'Arcivescovado del Dosio, oggi, dopo i moderni restauri, si può studiare soltanto nel suo cortile, la cui facciata (fig. 328), di fronte all'ingresso, ha una snella arcata, retta da ogni parte per una colonna e un pilastro, con elegante mensoletta a chiave.

Fig. 329 — Firenze, Palazzo arcivescovile. G. A. Dosio: Lato del cortile. (Fot. Brogi).

Ai lati dell'arco si stendono lesene, come agrafate da altre sottili mensole lievemente scanalate, e, appresso, specchi arcuati agli angoli; sopra si apre una loggetta a tre vani tra due colonne ioniche e

due frammentari pilastri: tutto è garbato, elegante, proprio del Dosio, più che nella cappella Gaddi, su cui forse il « magnanimo »[1] Giovanni Gaddi, chierico apostolico, protettore di Jacopo Sansovino, influì perchè tutto fosse ampliato, sonoro. Qui, invece, tutto è lineato sottilmente, cristallino il taglio della base delle colonne (fig. 329) e dei pilastri (fig. 330) con rinforzi alle basi girati a volute e striati da parallele, anche nella loggia terrena a quattro grandi arcate, che si diparte dal fondo della minore facciata (fig. 331). Nel fondo del portico d'ingresso è un grande alto portale, semplice, nobilissimo nelle sue cornici marmoree, scandito da tre clipei nel fregio, il mediano sormontato da una crocetta (fig. 332), riquadrato, nella sua porta in legno, a sei specchi lisci e piani; nel sottoportico s'apre una porticina (fig. 333) a cornici piatte, con gli angoli superiori appena ripiegati e l'ampio tranquillo timpano centinato.

La cappella Niccolini in Santa Croce ha un accesso trionfale, suntuoso per la chiara, ridente policromia, la breve gradinata con gradi curvilinei, le preziose colonne che fiancheggiano la porta, la targa arricciolata sull'architrave, il grande stemma coronato, tra le branche del tronco frontispizio (fig. 334). Nell'interno (figg. 335-336), il Dosio ricorre ai disegni già tracciati per la cappella Gaddi, e si serve di pilastri scanalati, non di colonne, per aprire nelle pareti gli spazî per l'altare, i sepolcri, la nicchie con statue. La decorazione ricchissima, a specchi di marmi policromi, a fregi con trofei chiesastici, a pitture nella cupola ovale, toglie alla cappella l'impronta funebre di quella Gaddi. Qui già si sente il gusto degli intagliatori fiorentini in pietre dure, e si sente specialmente nei gradi dell'altare e nei finestrini gemmati sull'orlo da rosoncini d'oro e culminanti in cartelle a volute arpiformi. Nonostante la magnificenza, si vede come il Dosio la ostenti, senza sentirla: le piccole mensole ai lati delle nicchie, ove sono le Virtù, la lineatura delle strisce attorno le arcate delle nicchie stesse, quelle piccole zone giranti sulle conchiglie, ci dicono il carattere dell'architetto timido, lento, misurato, quattrocentista sperduto nel gran mare del Cinquecento.

Capolavoro del Dosio è il palazzo Larderel, già dei Giacomini, in via Tornabuoni a Firenze. Mentre i suoi contemporanei toscani cer-

[1] Così lo chiamò l'Aretino, nella lettera al Sansovino del 2 novembre 1537.

Fig. 330 — Firenze, Palazzo arcivescovile. G. A. Dosio: Particolare di colonna nel cortile. (Fot. Brogi).

Fig. 331 — Firenze, Palazzo arcivescovile. G. A. Dosio: Particolare di pilastro nel cortile. (Fot. Brogi).

Fig. 332 — Firenze, Palazzo arcivescovile. G. A. Dosio: Particolare di una porta del cortile. (Fot. Brogi).

Fig. 333 — Firenze, Palazzo arcivescovile. G. A. Dosio: Altra porta del cortile. (Fot. Brogi).

Fig. 334 — Firenze, Santa Croce. G. A. Dosio: Porta d'accesso alla cappella Niccolini.
(Fot. Brogi).

cano effetti mediante decorativa ricchezza, egli si attiene ai principi tradizionali del Rinascimento fiorentino, e più particolarmente a schemi sangalleschi, raggiungendo l'espressione d'una sensibilità delicata, d'una eleganza che nasce soltanto da giustezza di rapporti e da nitore di forme.

Un disegno, che gli è attribuito (fig. 337) nel Gabinetto di di-

Fig. 335 — Firenze, Santa Croce. G. A. Dosio: Cappella Niccolini (interno). (Fot. Alinari).

segni e stampe agli Uffizî, mostra come, nell'esecuzione, il Dosio abbia fatte piccole varianti, sopprimendo la teoria dei piccoli dadi nell'architrave del primo e del secondo piano, e abbia tolto l'uguaglianza alle linee tirate parallele dell'architrave, dando una distanza maggiore fra la seconda e la terza linea. Son piccole cose, che, nell'insieme, producono la più fine contenutezza, la più sottile eleganza, e tolgono ogni monotonia di effetti. Anche in altro disegno di finestra al pian terreno dello stesso palazzo (fig. 338), copia di Giorgio Vasari il Giovane, si riconosce come tutto sia delineato con ogni purezza, tornito, fine; e come nell'esecuzione siano semplificati, più che

non appaia nella copia stessa, per quella assidua cura di semplificazione così propria del Dosio, tanto il timpano, quanto l'imposta sulle mensole ornate di foglie d'alloro.

Tre sono i piani con tre aperture per ogni piano (figg. 339-341); appena agli angoli il bugnato, che forma pilastri; nudo al pianterreno, adorno quello al primo piano da un grande scudo sospeso a un

Fig. 336 — Firenze, Santa Croce. G. A. Dosio: Cappella Niccolini (altra veduta dell'interno). (Fot. Brogi).

anello tenuto da fauci leonine, mentre al secondo piano lo scudo impiccolisce, perde importanza. Come da un telaio di seta staccano a rilievo la porta del piano terra e le finestre « inginocchiate », che sui loro appoggi s'innalzano sino a raggiungere con l'architrave la linea di quello della porta. Ogni membratura è tagliata nella pietra con precisione insuperabile: i fusti delle colonne doriche che fiancheggiano porte e finestre, i rosoncini dei capitelli come fibbie gemmate, il fregio dell'architrave senza un ornato, le basi delle colonne con i regoli ferrigni delle cornici, le mensole con le volute conteste di foglie d'alloro e bacche, di rara bellezza. Oltre la soglia si stende il tappeto

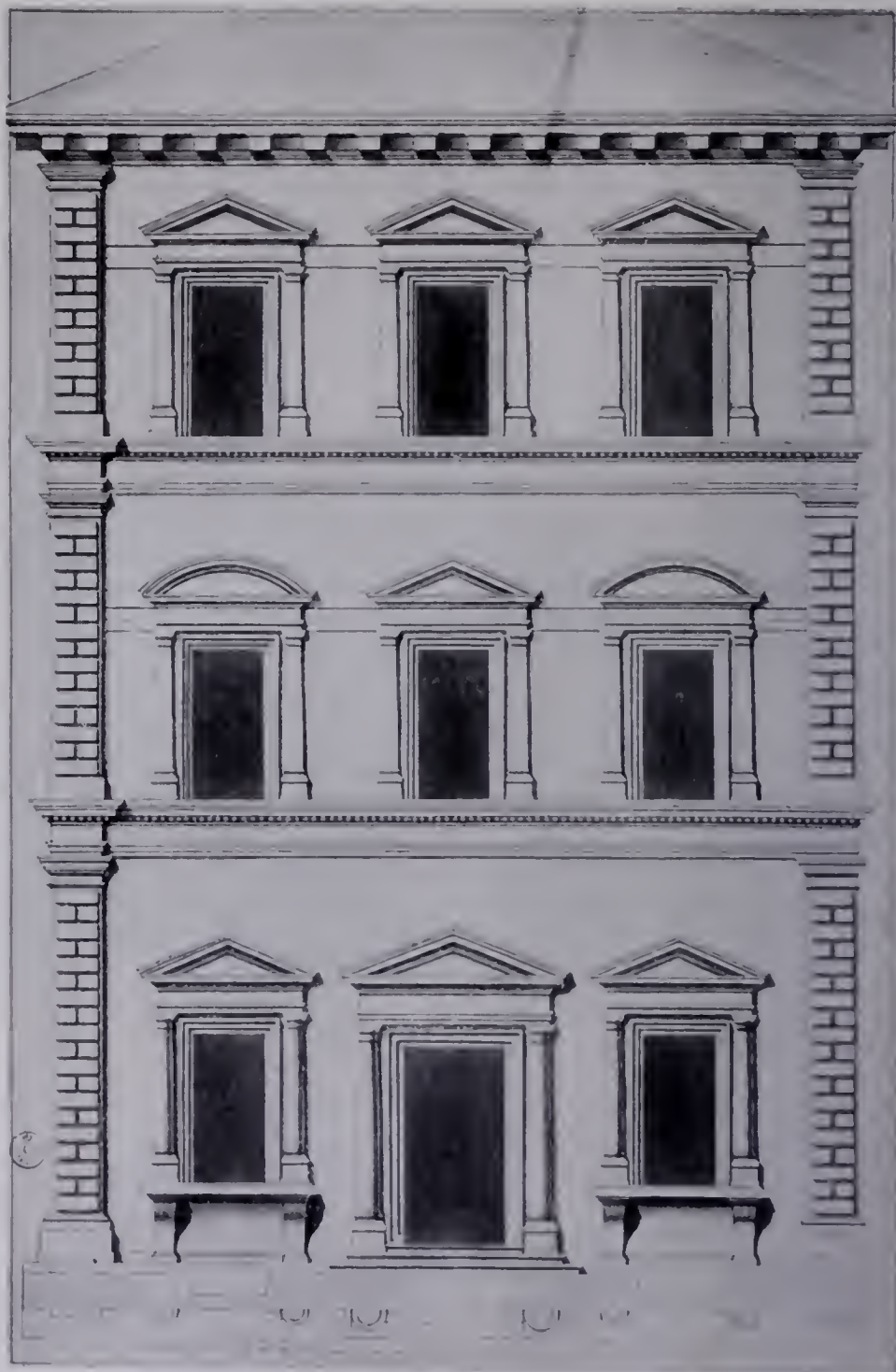



Fig. 337 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
G. A. Dosio: Disegno del palazzo già dei Giacomini.
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Toscana [1]).

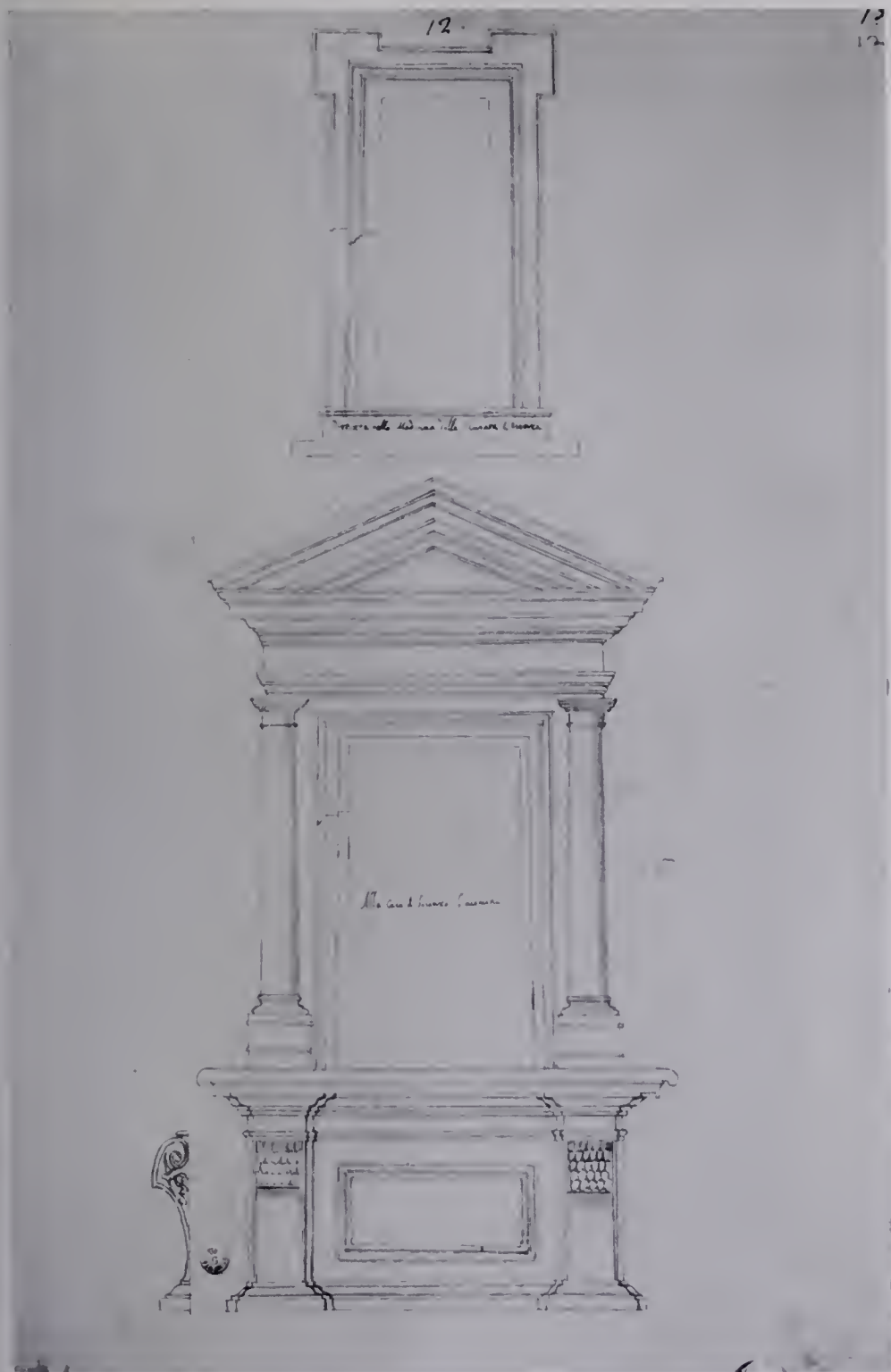



Fig. 338 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî.
Giorgio Vasari il Giovane: Disegno (n. 4606 A) di finestra di palazzo Giacomini e di altra che si ripete due volte, nell'interno dell'Oratorio di Santa Maria ad Nives in via Ghibellina di Firenze (vecchio convento delle Murate ridotto a carceri).
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Toscana [1]).

Fig. 339 — Firenze, Palazzo Giacomini poi Larderel.
G. A. Dosio: Facciata del palazzo Giacomini.
(Fot. Alinari).

di marmi policromi del vestibolo, e in fondo si disegna l'arco aureolato di una porta interna. Negli altri due piani, lesene invece di colonne fiancheggiano le finestre, con una regolarità che solo consente la variazione d'una finestra a timpano angolare tra due a timpano curvilineo nel primo piano: quanto basta a evitare la monotonia di

Fig. 340 — Firenze, Palazzo Giacomini, poi Larderel.
G. A. Dosio: Particolare della facciata.
(Fot. Alinari).

questa limpida serena composizione. Il palazzetto in sì bell'ordine composto è un'espressione perfetta del gusto fiorentino nella seconda metà del Cinquecento: il classicismo del Dosio non è altro se non interpretazione eletta dell'arte toscana, e la freddezza teoretica di Giovan Antonio Dosio non traspare dalla spontaneità di questa bella creazione.

Rivediamo l'arte del maestro nella facciata dell'Oratorio di Gesù Pellegrino (fig. 342), detto dei Pretoni, mirabile in quella porta con l'apertura che sembra sminuire nella superiore finestra, e questa

Fig. 341 — Firenze, Palazzo Giacomini poi Larderel. G. A. Dosio: Porta del palazzo. (Fot. Alinari).

Fig. 342 — Firenze, Oratorio dei Pretoni. G. A. Dosio: Facciata.
(Fot. Alinari).

trovare nella finestra tonda, più in alto, il punto d'arresto all'ascesa. Sotto l'angolare cornicione, l'asse cade, accentrandosi nel finestrino tondo, passando per la finestra cieca, come stesa tabella, e trovando i più forti accenti nella porta della chiesa, non troppo forti tuttavia, perchè il Dosio è breve nei piedritti sulle mensole, breve in queste,

Fig. 343 — Firenze, Oratorio dei Pretoni. G. A. Dosio: Porta laterale esterna.
(Fot. Brogi).

breve nell'incassatura dei pilastri. Le finestre nel fianco della chiesa hanno intorno alla centina la striscia piatta semplicissima altre volte usata dal Dosio, cui appartiene anche l'elegante porticina a centina (fig. 343). E sua è l'architettura dell'interno (fig. 344), l'altar maggiore (fig. 345), ove si rivedono, allargate ed elevate, le forme della porta di palazzo Giacomini; gli altari minori col frontispizio

Fig. 344 — Firenze, Oratorio dei Pictoni. G. A. Dosio: Interno. (Fot. Brogi).

curvilineo; la porticina laterale a sinistra (fig. 346) con la bassa riquadratura ansata alle imposte di legno austere, divise da quadrati e rettangoli, semplici e forti. Il frontispizio, come sempre, porta il maggior peso, con il capo a triangolo ottuso, ripiegato, nel congiungersi, sulle anse della porta, e con una grande lunga tabella anepigrafe pendente dal braccio orizzontale sull'apertura della porta stessa.

Le sagome delle porte e delle finestre si rivedono nel modello in legno per la facciata di Santa Maria del Fiore (fig. 347), ove compongono un insieme di proporzioni armonioso, come di suoni, che,

Fig. 345 — Firenze, Oratorio dei Pretoni. G. A. Dosio: Altare.
(Fot. Brogi).

dalla porta principale e dal suo loggiato superiore, si diffondano in tono minore allo sbocco delle navate minori, e sempre più s'alleggeriscano in alto, nel frontispizio. Fra i progetti presentati per la facciata di Santa Maria del Fiore, il Dosio, con la sua sobrietà, certamente ebbe, riconosciuto o no, predominio.

Fig. 346 — Firenze, Oratorio dei Pretoni.
G. A. Dosio: Porta laterale nell'interno dell'Oratorio.
(Fot. Brogi).

Fig. 347 — Firenze. Museo dell'Opera del Duomo.
G. A. Dosio: Modello in legno per la facciata di Santa Maria del Fiore.
(Fot. Brogi).

Due disegni d'architettura, nel Gabinetto di disegni e stampe agli Uffizî, si attribuiscono a Giovanni Antonio Dosio: il primo (fig. 348) è un tempietto funebre, eseguito forse per i funerali di qualche principe, mirabile per l'equilibrio delle sue parti; il secondo (fig. 349) è lo studio d'un palazzo a bugnato, armoniosamente condotto, con parti di perfetta misura.

Fig. 348 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî.
G. A. Dosio: Disegno per apparato funebre.

Fig. 349 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî.
G. A. Dosio: Disegno di facciata di casa.
(Fot. Brogi).

Fig. 350 — Napoli, San Martino. G. A. Dosio: Chiostro.
(Fot. Cascianelli).

Fig. 351 — Napoli, San Martino. G. A. Dosio: Il Chiostro suddetto (altra veduta).
(Fot. Cascianelli).

Da Firenze, il Dosio va a Napoli, ove diviene architetto della corte vicereale. Una sicura ricerca del Filangieri di Satriano [1] stabilisce che nel 1591, non solo l'architetto faceva lavorare marmi per San Martino, ma era anche direttore dei lavori di trasformazione della Certosa e della Chiesa angioina. Il sostanziale compimento decorativo, eseguito più tardi dal Fanzago, in tutta la Chiesa e in gran parte della Certosa, non rende possibile individuare la personalità del maestro fiorentino, ancora classicheggiante. E siccome nel processo, che si svolse tra i monaci di San Martino e il Fanzago, fu riconosciuto che questi aveva continuata la fabbrica del chiostro con un disegno non suo, è assai probabile che il disegno in questione sia stato del Dosio, per il fatto che egli operò lungamente a San Martino, prima che sopraggiungesse il Fanzago [2]. A San Martino, tuttavia, il chiostro minore, adiacente all'ingresso della Certosa, ha una proporzione tipicamente toscana di slanciati archi e di lesene, che richiamano il disegno delle colonne del chiostro grande [3] (figg. 350-351). Il chiostrino si veste della semplicità del Dosio, e le lesene, non imbiancate, producono la grata bicromia toscana; tranquillamente misurata è la proporzione delle cinque arcate in due ordini, sovraccariche da un breve attico liscio; giusto l'effetto del parapetto diviso a specchi nel loggiato superiore; ben lineata ogni porticina rettangolare nel basso, all'interno del portico, e ogni altra sovrapposta finestra quadra dell'ordine superiore, a grigia incorniciatura.

Non abbiamo molte opere da annoverare del Dosio, perchè egli molto studiò e poco fece, ma ogni sua architettura prova la profondità dei suoi studi, la finezza del suo gusto, l'elezione delle sue forme.

---

[1] *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, vol. V, p. 173.

[2] PANE ROBERTO, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, ivi, 1932, a pag. 294, 299, 300, ha notato identità di struttura tra le belle volte a vela del chiostro di San Martino e quelle delle navate laterali nella chiesa degli Oratoriani a Napoli, di cui il Dosio diresse i lavori nel 1593.

[3] Così ha argomentato il Prof. ROBERTO PANE, che si è compiaciuto di segnalarmi questa sola parte del primitivo rifacimento diretto dal Dosio, non toccato in seguito da aggiunte barocche.

III.

GIORGIO VASARI

Notizie su Giorgio Vasari architetto

1511, 30 luglio — Nasce in Arezzo Giorgio di Antonio di Giorgio Vasari e di Maddalena di Bartolomeo di Nerio.

1520 — Luca Signorelli, venuto ad Arezzo, in casa dei Vasari suoi parenti, conosce Giorgio, fanciullo di otto anni, e lo sprona a studiare il disegno (Vasari, *Vita del Signorelli*).

1524 — Giorgio viene condotto a Firenze da Silvio Passerini, cardinale di Cortona, e attende al disegno sotto Michelangelo, Andrea del Sarto ed altri.

1527, 24 agosto — Muore di peste in Arezzo Antonio Vasari. In questo stesso giorno il figlio giovanetto inizia il quaderno delle *Ricordanze*, in cui si propone di notare « tutte le opere di picttura, afresco, atempera, a olio, in legnio o inmuro o intele che per me fussino lavorate di tempo in tempo, in ogni luogo et paese..... ». A questo diario l'artista rimase sempre fedele, e vi segnò le opere, i committenti e i prezzi.
In quest'anno, dopo la cacciata di Alessandro e di Ippolito de' Medici da Firenze, Giorgio viene richiamato ad Arezzo da Antonio, suo zio paterno, ma tenuto lontano dalla città per timore della peste; vi tornò nel 1528, finito il contagio.

1529, 6 maggio — Giorgio è a Firenze, e va a stare in casa di Vittorio Ghiberti fiorentino, per attendere all'arte; vi stette due mesi (*Ricordanze*).

1529, 31 luglio — « Ricordo come adi ultimo di Luglio 1529 io mi partij dallarte della picttura et andai allarte dello Orefice in Bottega di Jacopo di Lorenzo di Papi orafo in mercato nuovo di Fiorenza... » (*Le Ricordanze* di G. Vasari, a cura di Q. Del Vita, Arezzo, 1929).

1529 — Sopravvenuta la guerra lascia Firenze, e con Manno orefice, suo amico, va a Pisa, dove attende all'arte della pittura. Da Pisa, volendo tornare ad Arezzo, ed essendo la strada impedita per la guerra, va a

Bologna, dove trova da lavorare nei festeggiamenti per l'ingresso di Carlo V (*Autobiografia*).

1532 — « Ricordo come questo di 4 di gennaio 1532 come io mij acconcjo a servire il Reverendissimo et Illustrissimo Cardinale Hjpolito de Medjci... Et convenimmo che io dovessi tre dì della settimana disegniare per mio studio at altrj tre lavorare cose per luj » (*Ricordanze*).

A Roma si ammalò durante l'estate, e dovette essere portato in ceste ad Arezzo; di lì, guarito, andò a Firenze, dove venne ricevuto « con buona cera » dal duca Alessandro (*Autobiografia*).

1533, 20 marzo — Aiuta il Bronzino nella prospettiva di una commedia per la compagnia de' Negromanti in casa Antinori (*Ricordanze*).

1535 — Dopo la morte del Cardinale Ippolito, avvenuta il 10 agosto di quest'anno, Giorgio comincia « a dare opera alle cose d'architettura », occupandosi il duca Alessandro delle fortificazioni (*Autobiografia*).

1535 — Fornisce i disegni per i pilastri e la balaustrata dell'organo del duomo di Arezzo (VASARI, *Vita di Nicola e Giovanni Pisani*), eseguiti in macigno, nel 1537, da Pietro di Bernardino scalpellino (FREY).

1536, 29 marzo — Nel libro delle *Ricordanze* nota che, per la venuta di Carlo V a Firenze, gli venne allogato « uno Archo trionfale con colonne di braccia 10 e storje in mezzo, cornicione, frontespitij et altri ornamentj come per un disegnio di mia mano... » Anche in una lettera all'Aretino, scritta nel maggio dello stesso anno, in cui descrive l'apparato fatto in Firenze in onore dell'Imperatore, ricorda quest'arco, eretto in Piazza San Felice. Ebbe anche commissione di due colonne per ornamento alla porta di San Pier Gattolini, e di un epitaffio sopra la porta di Santa Maria del Fiore.

1537 — È costruita su disegno di lui, come è detto, la cantoria del duomo d'Arezzo (Cfr. PASQUI A. ed U., *La cattedrale aretina* e DEL VITA, *Il duomo di Arezzo*).

1538 — Il Vasari torna a Roma, dove con Giovanbattista Cungi dal Borgo, suo garzone, termina di copiare ciò che aveva tralasciato la volta precedente. L'andata, secondo quanto egli dice nell'autobiografia, sarebbe stata di febbraio, ma dalle *Ricordanze* pare che fosse invece nel marzo. Ne ripartì nel giugno successivo.

1539 — Va a Bologna a dipingere tre quadri per il refettorio di San Michele in Bosco; nell'anno seguente è di nuovo a Firenze (*Ricordanze*).

1540 — Lavora alla propria casa e alla facciata di essa (*Autobiografia* di GIORGIO VASARI).

1541, 22 dicembre — Nelle *Ricordanze* nota di essere incaricato dai gentiluomini della compagnia della Calza di fare l'apparato per la commedia « La Talanta », scritta dall'Aretino. Nella vita di Cristoforo Gherardi egli ricorda di essere stato chiamato a Venezia dall'Aretino stesso, e di aver avuti a compagni nel lavoro il Gherardi e Battista Cungi. La commedia fu recitata in uno degli ultimi giorni di carnevale, in una casa sul Canal Regio.

1542, 16 agosto — Da Venezia torna in Toscana, e inizia la decorazione di una camera « che di mio ordine era stata murata nella già detta mia casa » in Arezzo (*Autobiografia*).

1542 — Nell'autunno, da Arezzo va a Roma, dove fa « gran servitù » con Michelangelo; per consiglio di lui si dà « di nuovo e con miglior modo allo studio delle cose d'architettura » (*Autobiografia*). Negli anni successivi è in moto fra Roma, Firenze e Napoli, ma sempre operando di pittura.

1547, 12 febbraio — Risponde a Benedetto Varchi sul tema « quale arte sia più eccellente, se la scultura o la pittura ». Dà la preferenza alla pittura, ma la sua lettera è frettolosa e confusa (Bottari).

1547 — Va a Rimini, a lavorare per la chiesa di Santa Maria di Scolca, il cui abate, Gian Matteo Faetani, gli aveva promesso di far trascrivere e di correggere egli stesso le *Vite* (*Autobiografia*).

1548 — Torna ad Arezzo, dove si era finita di murare la sua casa. (*Autobiografia*).

1548, 30 novembre — Il cardinale Giovan Maria del Monte, poi Giulio III, scrive da Bologna a Giorgino Vasari in Arezzo, dicendogli di aver visto il disegno della villa ch'egli voleva far costruire a Monte San Savino, e che ne ha avuto piacere come « si l'havessi fatto Vetruuio ò Columella ». Vuole che vada sul posto, ad ordinarne l'esecuzione, e gli indica tutte le comodità che vi desidera. La villa dovrà chiamarsi la Georgica. Sappiamo dall'*Autobiografia* che il Vasari si recò più volte a Monte San Savino (Frey).

1550, 7 febbraio — Creato papa Giulio III, viene a Roma al servizio del nuovo pontefice.

1550 — « Ricordo come questo di 3 di Giugno 1550 La Santità di Nostro Signore Iulio III pontefice massimo conviene questo di con meco che io pigli a fare et far condurre unopera di Marmj Picture e Statue di Scoltura e stuchj nella Chiesa di Santo Pietro amontorjo di Roma, che è la capella in chiesa a man dritta dovè un diposito del R.mo cardinale di Monte vechio: da farsi et finirsi per me come sta un modello

di legniame finito et misurato proportionalmente a palmj piccolj per farlo grande in detta capella... » (*Ricordanze*).

Per il nuovo pontefice il Vasari fu adoperato molto in cose di architettura, come ricorda anche nell'*Autobiografia*, dove dice di essere stato « il primo che disegnasse e facesse tutta l'invenzione della vigna Julia, che egli fece fare con spesa incredibile... ».

1550, 6 giugno — Benedetto Buonanni scrive da Roma a Cristiano Pagni, informandolo che « anderà m.ro Giorgio dipintore fra 2 ò 3 giorni sino al Monte (San Savino) et ne piglierà la pianta per portarla à Sua Beatitudine, che disegna d'accrescer quel luogo et di farui duoi borghi con belle casette ». L'intenzione del pontefice d'ingrandire ed abbellire il suo paese natale, secondo l'esempio di Pio II in Pienza, non ebbe, per il suo carattere irresoluto, esecuzione (FREY).

1550, 1° agosto — Michelangelo scrive al Vasari in Firenze, a proposito delle tombe della famiglia del Monte per avvertirlo che è intenzione del pontefice metterle, anzichè in San Pietro in Montorio, secondo il primo divisamento, in San Giovanni dei Fiorentini. In tal modo la chiesa avrebbe potuto essere condotta a termine, con l'intervento delle maggiori famiglie fiorentine che, sull'esempio del Papa, avrebbero fatto edificare le altre cappelle. Ma il 13 ottobre una nuova lettera di Michelangelo avvertiva il Vasari che il pontefice era tornato all'idea primitiva (BOTTARI).

1553 — Primo disegno della villa Giulia (FREY).

1553, 27 novembre — Giulio III dona a suo fratello Balduino e ai suoi eredi, come proprietà privata inalienabile, la vigna della via Flaminia, « cum domibus, fontibus et aliis membris et pertinentiis ». Nell'atto di donazione, la villa è detta « pro maiori parte facta » (FREY).

1554, 4 gennaio — Da Arezzo il Vasari scrive a Vincenzo Borghini, dicendogli di essere « tornato da Roma libero dalle cure di Iulio III, auendo spedito et Montorio et la Vignia ». Lo informa di aver fatto un modello per la cappella Montaguti nella SS. Annunziata di Firenze, ideato con « una bizzarja di lumj, non più usati, che Michelagniolo uedendo il modello, ne stupì ». Sembra però che non se ne facesse nulla (FREY).

1554, 25 maggio — Gli operai del vescovado di Arezzo allogano a maestro Giuliano di Baccio d'Agnolo Baglioni, architetto fiorentino, il coro della loro cattedrale, da eseguirsi in legname di noce, secondo il disegno fatto da messer Giorgio Vasari, e da compirsi entro due anni (GAYE).

Dopo la morte di Giuliano, avvenuta nell'autunno del 1555, l'esecuzione fu affidata al suo assistente, maestro Simone Columbini (FREY).

1554, fine — Disegni e modello per Santa Maria Nuova di Cortona. (Cfr. DEL VITA, *Un'opera di architettura del Vasari poco nota*, in *Il Vasari*, a. IV, 1931, p. 178).

1555 — Dopo essere stato due mesi ad Arezzo e a Cortona, il Vasari torna a Firenze con la famiglia, e si mette a disposizione del duca Cosimo (*Autobiografia*).

1555, 19 novembre — Scrive ai fabbriceri del Duomo di Arezzo di aver ricevuto il contratto per l'allogazione del coro (a Simone Columbini, successo a Giuliano di Baccio d'Agnolo), ma di non potersi occupare per il momento della cosa, perchè ammalato. Chiederà poi al duca il permesso di venire sul posto; si lagna intanto che gli operai non vogliano rimuovere l'altare, secondo è indicato nel suo modello (FREY).

1555, 15 dicembre — «...si diede principio a fare un modello dj legnjame per la fabrjca di tutto il palazzo (Vecchio) che S. E. I. voleva che con mio disegnio si riordjnassi tutto...» (*Ricordanze*).

1556, 23 aprile — Lettera del Vasari a Cosimo I, da cui si ricava che era già iniziata la scala di Palazzo Vecchio.

1556, 1° maggio — Scrive agli operai del duomo di Arezzo che ha inteso che «il coro stava in fine, e che maestro Simone ha finito il lavoro» (FREY).

1556, 31 luglio — Da Firenze il duca scrive al Vasari in Arezzo, a proposito della costruzione di un tratto della muraglia di cinta della città, e si raccomanda che si faccia «di sorte che in modo alcuno la terra resti aperta o s'indebolisca» (*Il Vasari*, I, 2).

1557, 30 maggio — Il Vasari informa il duca che la fontana di porfido nel cortile di palazzo Pitti sarà pronta per il giorno di San Giovanni. La tazza della fontana fu fatta da Francesco del Tadda, intagliatore di Fiesole, su disegno del Vasari (GAYE).

1557, 16 ottobre — Da Pisa il duca scrive al Vasari, dando istruzioni sui lavori che si stavano facendo ai ponti di Santa Trinita e della Carraia, pericolanti in seguito all'inondazione avvenuta nel settembre (FREY).

1558, 12 maggio — Il Vasari scrive al Duca, dicendogli, fra l'altro, di aver cominciato a «ghiribizzar qualcosa» sulla pianta del palazzo dei Cavalieri di Pisa (*Il Vasari*, I, 3).

1558, luglio — Da Firenze il Vasari scrive all'amico don Vincenzo Borghini, dicendogli che ha fatto tante piante per il palazzo Vecchio, e che ha «fatto stupir il Duca» (GAYE).

1558, 28 settembre — Michelangelo scrive al Vasari circa la scala della Biblioteca laurenziana.

1559, 24 ottobre — Da Pisa il Duca scrive al Vasari a Firenze, dando ordine di preparare « quel modello dell'ordine dei Magistrati ». Si tratta della fabbrica degli Uffizî (*Il Vasari*, I, 2).

1560 — Trasformazione della chiesa di Santa Croce a Firenze e disegno degli altari.

1560, 10 marzo — Da Siena il Vasari scrive al duca, dicendosi in viaggio per Roma col Cardinale de' Medici. Aggiunge: « O le cose del palazzo aviate, et poichè sarò di ritorno, come arò spedito, che penso sarà breve, tornerò a finir l'opera mia » (GAYE).

1560 — « Ricordo come a di 23 di marzo nel detto anno si cominciò la Fabrica de' Magistrati alla Zecha in Fiorenza che n'avevo fatto modello et dal Duca mi fu fatto provisione di scudi centocinquanta l'anno che tal provisione portò quell'anno fino a Marzo » (*Ricordanze*).

1560, 9 aprile — Da Roma, dov'è al seguito del cardinale de' Medici, il Vasari scrive a Cosimo I informandolo di essere stato a trovare Michelangelo, e di avere con lui « atteso a i disegni del ponte di Sta. Trinita, che ci à raggionato su assai, che ne porterò memoria di scritti et disegni secondo l'animo suo, con le misure che gli ò portate secondo il sito... ». Aggiunge che hanno anche stabilito di « negotiar il modello della sala grande ». Il Vasari desidera di tornar presto, perchè altrimenti « le cose di palazzo non camminarebbano inanzi » (GAYE).

1560, 30 luglio — « Furono cominciati a gettare i fondamenti delle Stanze nuove de' Magistrati; la prima fu allato a S. Pietro Scheraggio... ». Nelle fondamenta vennero gettate, il 14 luglio 1561, alcune medaglie con l'effigie del duca Cosimo da un lato, e dall'altro la veduta della fabbrica con la scritta « Publicae comoditati » (*Memorie Fiorentine inedite*, GAYE).

1560, 25 settembre — Da Arezzo il Vasari scrive al Borghini, parlandogli dei lavori che fa fare alla cappella della propria famiglia (GAYE).

1561, 2 gennaio — Altra lettera al Borghini, da Firenze: informa l'amico che il duca è fuor di Firenze, e che egli intanto lavora alla scala di Palazzo Vecchio (GAYE).

1561, 15 gennaio — Il Vasari scrive al duca Cosimo, informandolo estesamente dei lavori in palazzo Vecchio. La scala, cui attendeva allora, gli sembrava « la più lodevole et utile opera » fatta in palazzo. Propone di alzare il soffitto di alcune camere (GAYE).

1561, 18 gennaio — Da Siena il duca scrive al Vasari, dandogli istruzioni per la sopraelevazione dei soffitti delle camere che si trovavano sopra

le stanze del quartiere di Eleonora, e invitandolo a continuare il lavoro degli Uffizî (Frey).

1561, 28 gennaio — Scrive ancora al duca sullo stato dei lavori in palazzo Vecchio, informandolo che « sabato passato si arrivò con lultima brancha della scala in sul piano della catena, et perchè ebbi ordine di non andar più su, son ritornato a cominciar da basso a mettere gli appoggiamani super la scala »; aggiunge molte notizie del come vorrebbe continuare il lavoro. Il 3 febbraio manda un'altra lettera con altre spiegazioni, dicendo che dell'ultima parte della scala fa fare « un poco di modelluccio » (Gaye).

1561, 12 febbraio — Da Pisa il duca scrive al Vasari, circa il modello del palazzo dei Cavalieri (*Il Vasari*, I, 2).

1561, 28 febbraio — Il Vasari risponde alla lettera del duca, mandandogli il modello del Palazzo dei Cavalieri di Pisa, e presentandone l'esecutore, Battista Botticelli falegname. In altra lettera del 19 marzo si duole che del modello non siano piaciute le scale (*Il Vasari*, I, 3).

1561, 5 marzo — Altra lettera al duca, in cui l'informa di aver fatto la stima delle case presso la Zecca e San Piero Scheraggio, dove dovevano sorgere le stanze nuove dei Magistrati, oggi Galleria degli Uffizî (Gaye). (Secondo il Frey la data dovrebbe leggersi 1560).

1561 — Gli operai della chiesa di Santa Maria dell'Umiltà a Pistoia pregano il duca Cosimo di far fare la cupola della loro chiesa, lasciata incompiuta da Ventura Vitoni. Va a terminarla il Vasari (Vasari, *Vita di Bramante da Urbino*).

1562, 6 gennaio — Da Empoli il Vasari scrive al Borghini, informandolo di essere stato a Pisa, dove lo attendeva il duca « per risolvere il palazzo de' Cavalieri » e di aver trovato modo di accontentare il duca con una spesa di tremila ducati, mentr'egli era disposto a spenderne 15000. Era stato anche a Livorno « per risolvere e negotii suoi del palazzo de' Magistrati... » (Gaye).

1562 — « Ricordo come alli X di Gennaio sendo finite le stanze dj sotto si alzò et fecie rifare i palchj delle 4 camere della Duchessa Leonora di Tolledo al piano della cappella di sopra... » (*Ricordanze*).

1562, 20 gennaio — Il Vasari scrive al duca facendogli una relazione sulle fabbriche ed opere che sono in corso: la Fabbrica dei Magistrati, le pitture di palazzo Vecchio, la chiesa di Pistoia, la conduttura dell'acqua nella villa di Castello, e un tavolino di pietre dure (*Il Vasari*, I, 3).

1562, 1° maggio e 25 luglio — Lettere del Duca al Vasari, in cui si parla, fra le altre cose, della tribuna della chiesa dell'Umiltà a Pistoia (*Il Vasari*, I, 2).

1562 — « Ricordo come si finì nel fine dj detto anno uno scrittojo dj pietre et armari di bronzo per le scritture et si fecie la volta tuta lavorata di stucho et djpinta dj storie a proposito... » (*Ricordanze*).

1563, 30 gennaio — I provveditori della fabbrica dei Magistrati scrivono al duca Cosimo, informandolo che « verso Arno sono facti già 6 pilastri, et quando si potrà, avanti maggio si getterà la volta che va sopra ». Aggiungono altre informazioni sul come saranno continuati i lavori (GAYE).

1563, 16 febbraio — Il Vasari scrive a Cosimo I proponendogli di terminare la sagrestia di San Lorenzo commettendo a dodici scultori dodici statue, che debbano essere condotte a compimento in due anni, e che nello stesso modo vengano affidati gli affreschi ai pittori dell'Accademia (GAYE).

1563, 18 febbraio — Altra lettera del Vasari al duca, per dargli ancora informazioni sui lavori degli Uffizî. Gli narra anche che il giorno precedente si era radunata l'Accademia, e che ne era stato nominato presidente, in primo luogo lo stesso duca, poi Michelangelo (GAYE).

1563 — Nel marzo di quest'anno viene iniziato il sopraelevamento del salone dei Cinquecento (*Autobiografia*).

1563, 23 aprile — Viene fatto il contratto di cottimo per la fabbrica del salone di palazzo Vecchio. Il lavoro è allogato a un maestro Bernardo Antonio (GAYE).

1563 — « Ricordo come questo anno dj maggio a di X si cominciò la Cupola della Madonna dellumiltà dj Pistoia che s'aveva a voltar quella fabbrica a volta doppia che se ne fa modello e con mio ordine » (*Ricordanze* « ad diem »).

1564, 2 gennaio — Il vescovo di Pistoia scrive al Vasari invitandolo a recarsi a Pistoia per dare consigli sul riordinamento della chiesa della Maddalena a San Zeno. L'11 febbraio torna a scrivere, dicendogli che aveva fatto esporre in sagrestia il progetto inviatogli, ed esponendogli alcune osservazioni (*Il Vasari*, II, 1).

1564, 15 gennaio — Il vescovo di Arezzo scrive al Vasari chiedendogli un disegno per un ciborio da collocarsi sull'altar maggiore del Duomo (*Il Vasari*, II, 1).

1564 — Fa il disegno per il sepolcro di Michelangelo in Santa Croce.

1564, 5 novembre — Il Vasari scrive a Cosimo I a proposito della tomba che si deve fare a Michelangelo, dicendo che, per l'affetto avuto per il grande, vuole « aver cura alla architettura e inventione di tale opera ».
In altra lettera del 23 novembre gli scrive che « la sepoltura di Michelagnolo già sè ordinato di dargli principio ». Infine il 29 dicembre lo avverte che « la sepoltura di Michelagniolo è allogata, da una statua in fuora... » (GAYE).

1565, 20 gennaio — Ha l'ordine di tutti i disegni ed architetture per l'apparato per le nozze del principe Francesco (*Ricordanze*).

1565, 20 gennaio — Costruzione delle scale e decorazione del cortile di palazzo Vecchio (*Autobiografia*).

1565 — Disegno della cappella Vitelli in San Francesco di Città di Castello.

1565, 5 aprile — Per le nozze del principe Francesco con Giovanna d'Austria il Vasari, fra le altre cose, fece « un disegno da far un teatro, da potersi levare e porre per servizio di commedie e altri spettacoli... ». Ne scrive con questa data il Borghini a Cosimo I (BOTTARI).

1565, 26 aprile — È stipulato dai monaci di S. Flora e Lucilla, per l'ampliamento della loro chiesa, secondo « il modello dato o da darsi per lo eccellentissimo m.° Giorgio Vasari, pictore et architectore aretino » un contratto con scalpellini aretini (Cfr. FREY KARL, *Literarischen Nachlass Giorgio Vasaris, Vita di Messer Giorgio Vasari Pittore, di mano di messer Marcantonio Vasari*, II, München, 1930; VIVIANI DARIA, in *La Nazione*, 2 dicembre 1937).

1565, 27 aprile — Cosimo I scrive al Vasari, invitandolo ad accelerare i lavori in Palazzo Vecchio (GAYE).

1565, 9 maggio — Il vescovo di Pistoia scrive al Vasari pregandolo di occuparsi del suo ciborio (*Il Vasari*, II, 1).

1565 — Costruzione della chiesa dei Cavalieri in Pisa (CAPOVILLO e SALMI).

1565, giugno-settembre — Lettere del Vasari al Borghini a proposito dell'apparato che si faceva in Firenze per le nozze del principe Francesco (GAYE). In quest'occasione, il Vasari fece tutti gli archi, meno quello della porta al Prato e del Canto de' Carnesecchi.

1565 — Altari in Santa Maria Novella a Firenze.

1565 — « Ricordo come a dj primo dj agosto del detto anno il Duca Cosimo volse che io mettessi mano a far dj muraglia il corridore che va da palazzo al palazzo de' Pittj qual si parte da palazzo va sopra i magistrati (gli Uffizî) lungarno et sopra il ponte vechio et da santa Felicjta

et scende dal palazzo fino nel giardino de Pitti 40 braccja, che si smaltiscie tutto nella sua lunghezza condussesi in cinque mesi cosa che non si credeva che si conducesse in 5 anni; costò scudi undjcimila » (*Ricordanze*).

1565, 22 ottobre — « ...I frati di S. Domenico, che stanno nel convento di Sta. Maria Novella, cominciano a disfare e mandare giù il ponte antichissimo che era a traverso nel mezzo di detta chiesa... » (*Memorie fiorentine inedite*, GAYE).

Il Vasari nell'*Autobiografia* ricorda di essere stato lui, per ordine del duca, a togliere quel tramezzo, che levava alla chiesa « tutta la sua bellezza » e di aver fatto il nuovo coro.

1566 — « ...et questo anno di febbraio si andò a Roma a basciare i piedi a PP. Pio V... ». (*Ricordanze*).

1566, 1° marzo — Da Roma scrive al Borghini, dicendogli che dal papa ha « auto ordine di vedere le pile del ponte Sisto, che minaccia rovina, così la fabrica di San Piero, dove Pirro è levato via, ma vi à fatto prima non so che errore che N. Signore vorrebbe ci si rimediassivi ». La stessa cosa scrive lo stesso giorno al principe Francesco.

Ma in altra lettera al Borghini, in data del 13 marzo, aggiunge: « del ponte narà la cura il Tevere, perchè nè il popolo Romano nèl papa vol far la spesa ». Quanto a San Pietro, il 19 di marzo scriveva di avere « ordine da N. Signore di far che oservino tutto lordine di Michelagnolo... » (GAYE).

1566, 29 agosto — Il vescovo di Pistoia scrive al Vasari dicendo che il ciborio è stato messo a posto, e che « torna molto bene et che è opera bellissima » (*Il Vasari*, II, 1).

1566 (?) — Risale forse a quest'anno il modello per la cappella dei principi in San Lorenzo, di cui è cenno nell'*Autobiografia*.

1566 — Intorno a quest'anno « fu levato, di mezzo la chiesa di Sta. Croce, il Coro, che era collocato fra i quattro pilastri più vicini all'altar grande... » (*Memorie fiorentine inedite*, GAYE).

1567, 25 gennaio — Convenzione fra il Vasari e gli scalpellini per la fornitura del materiale necessario a voltare la cupola di Santa Maria di Pistoia (MILANESI, *Note alla Vita di Bramante*).

1567 — Architetta la loggia del Pesce.

1567 — « Ricordo come a dj X di marzo si finj lo aparato della Chiesa di San Giovanni di Fiorenza ordjnato per il battesimo della signora Leonora, figlia del principe, che tutto fu disegniato et ordjnato da me con molta bella inventione ebesi scudi 100 » (*Ricordanze*).

1568 — Disegna la chiesa della Madonna di Lucignano (*Ricordanze*, aggiunta di Giorgio Vasari nipote).

1569, 9 giugno — Il vescovo di Arezzo scrive al Vasari, rallegrandosi per la scelta del luogo per la chiesa di Santo Stefano della Vittoria.

La chiesa venne eretta da Cosimo in ricordo della vittoria ottenuta dalle truppe imperiali e medicee sull'esercito francese; è attribuita all'Ammannati, ma risulta da questa lettera che la scelta del luogo si deve al Vasari (*Il Vasari*, II, 1).

1569 — Fornisce disegni per la chiesa e il monastero di Santa Croce del Bosco di Alessandria, anche per un grande altare destinato alla chiesa stessa (*Ricordanze*, a p. 107 e 108).

1569, 22 settembre — Lettera del Vasari al principe Francesco; parla dei lavori in palazzo Vecchio (GAYE).

« Ricordo come a dì 18 di settembre si diede principio alla volta degli stanzini dello Illustrissimo Principe di Toscana » (*Ricordanze*).

1570, 28 gennaio — Il vescovo di Treviso scrive al Vasari, chiedendogli un progetto per la costruzione di una casa (*Il Vasari*, II, 1).

1570-71 — Costruzione della sepoltura di Michelangelo in Santa Croce.

1570 — Il Vasari risponde a Martino Bassi, che gli ha chiesto il suo parere sulle accuse mosse al Tibaldi; scrive frettolosamente, e si vede che dà ragione al Bassi per non discutere (BOTTARI).

1570, 6 luglio — « I maggiori nostri decretarono nel loro General Consiglio d'erigere questo Edifizio (le Logge) a onore e comodo pubblico della città nella Piazza Grande: e dal Gran Principe Francesco, Figliuolo e Vicegerente del Granduca Cosimo I ne ottennero il rescritto sotto il 21 del detto mese » (DARIA VIVIANI, cit.).

1571 — Cappelle della Torre Pia in Vaticano (FREY).

1572, 19 luglio — I deputati sopra la Fabbrica delle Logge partecipano da Arezzo al Vasari la sua nomina ad architetto della Fabbrica stessa (DARIA VIVIANI, *Quando e come si iniziò in Arezzo la costruzione della Fabbrica delle Logge sui disegni di Giorgio Vasari*, Arezzo, 1934).

1572 — Campanile della chiesa dei Cavalieri in Pisa (CAPOVILLA e SALMI).

1572, 1° ottobre — Da Firenze il Vasari scrive al Borghini, dicendo di essere stato chiamato dal duca a Castello « et mi bisogniò andar là quasi ogni dì per disegniare el suo fonte et dirizzar piante di suo' edifitii come del palazzo che si fa alla Capraia in quel di Pisa, et una chiesetta a Colle Mingoli, et a Castello alcune fontane. Poi sè auto che fare con lornamento dell'organo di Sta. Crocie... » (GAYE).

1572, 10 novembre — « Ricordo come al nome di Dio e della Vergine si è dato principio questo dì sopra detto, che fu un lunedì, a fare il fosso per fare le volte, ovvero logge a sommo piazza del mercato della città, cominciando dal canto della Vergine Maria del Monte della Pietà, e cammina per fino alle case dei Sinigardi, cioè quanto dura la piazza... » (*Memorie inedite della città di Arezzo*, e VIVIANI, *Quando e come si iniziò in Arezzo la costruzione della Fabbrica delle Logge su disegno di G. Vasari*, Arezzo, 1937).

1572, 24 dicembre — I Rettori e i Deputati alla Fabbrica così scrivevano al Vasari: « Haviamo con la gratia di Dio sollecitato tanto il lavoro che già il terreno è quasi levato tutto et si potrà dare principio a mezzo il mese di Gennaio a fondare et a murar la prima parte delle logge... » (DARIA VIVIANI, cit.).

1573 — La facciata del palazzo Corsi in Firenze a Santa Trinita. (*Ricordanze*, III).

1573, 27 gennaio — I Rettori di Fraternita si adunano, insieme con i deputati per la fabbrica delle logge.... e ascoltata la Messa dello Spirito Santo.... si recano processionalmente alla Beccarie per porre con solennità la prima pietra della nuova Fabbrica delle Logge (DARIA VIVIANI, cit.).

1574, 11 maggio — Giorgio Vasari espone all'ambasciatore aretino a Firenze il progetto d'introdurre in città la Fonte Veneziana o Fonte Guinizzetti, per adornarne la Piazza Grande, dove ha iniziato la Fabbrica delle Logge (VIVIANI DARIA, *Perchè la Fonte dell'Acquedotto non fu costruita in piazza Sant'Agostino*, in *La Nazione*, 21 gennaio 1938).

1574, 27 giugno — Pietro Vasari scrive al granduca, informandolo della morte di suo fratello Giorgio, avvenuta il giorno stesso. (GAYE).[1]

---

[1] Bibliografia sul Vasari architetto: RONCHINI AMADIO, *Giorgio Vasari alla corte del Card. Farnese*, in *Atti e Mem. delle RR. Deput. di St. Patria per le province modenesi e parmensi*, vol. II, 1864; OETTINGEN W. v., *Die sogennante* « Idealstadt » *des Ritters Vasari*; BOMBE WALTER, *Giorgio Vasari Haeuser in Florenz und Arezzo und andere italienische Kuenstlerhaeuser der Renaissance*, 1928, XIII; BELTRAMI LUCA, *Giorgio Vasari e Michelangelo nei lavori della Basilica Vaticana*, in *Il Vasari*, II, 1929-30; DEL VITA ALESSANDRO, *Un'opera d'architettura del Vasari poco nota*, in *id.*, IV, 1931; DEGLI AZZI GIUSTINIANO, *Documenti Vasariani*, in *id.*, id.; VIVIANI DARIA, *La ricostruzione cinquecentesca della badia di S. Flora e Lucilla in Arezzo*, in *La Nazione*, 2 Dic.; CORADINI F., *Ancora della ricostruzione della Badia Benedettina del sec. XVI*, in *id.*, 7 Dic.; VIVIANI DARIA, *Perchè la fonte dell'acquedotto di Arezzo non fu costruita in piazza Sant'Agostino* (per il volere contrario del Vasari che la volle in piazza grande), in *id.*, 21 genn. 1938; IDEM, *Il Loggiato del Palazzo dei Priori ad Arezzo* (non del Vasari, cui si attribuisce, ma di Alfonso Parigi di Santi), in *id.*, 9 febb. 1938; IDEM, *La Porta fiorentina in Montesansovino* (opera del Vasari), in *id.*, 23 febb. 1938; IDEM, *La chiesa del Giuncheto in S. Polo* (non del Vasari), in *id.*, 27-28 marzo 1938.

***

La prima opera architettonica del Vasari fu per il basamento dell'organo e per la cantoria del duomo di Arezzo (figg. 352-353). Ne fornì

Fig. 352 — Arezzo, Duomo. Vasari: Disegno del basamento dell'organo e della cantoria. (Fot. del Gabinetto Fotografico di Firenze).

i disegni nel 1535;[1] ne curò l'esecuzione, compiuta, nel 1547, da Pietro di Bernardino tagliapietra. Soltanto le mensole lasciano apparire lo studio da Michelangelo, come se il grande maestro, distrutta la forza d'inerzia, vi avesse impressa la sua energia nel serpeggiare delle scanalature. Tutto il resto ha ancora il quattrocentesco ornato, minuto, aggraziato, tutto nastri, fiori, frutta, testine di cherubi, ro-

Fig. 353 — Arezzo, Duomo.
Vasari: Disegno del basamento dell'organo e della cantoria.
(Fot. del Gabinetto Fotografico di Firenze).

soncini, scudetti. Non ha molta varietà il decoratore che ripete sul parapetto, come sopra la base, gli stessi disegni, gli stessi ornati; ma è grandioso quell'innalzarsi della tribuna sul trittico addentrato dal basamento nel fondo della parete.

La seconda opera del Vasari fu la sua propria casa: iniziata nel 1540, venne continuata nel corso degli anni col naturale desiderio

[1] Pasqui A. ed U., *La cattedrale aretina*, p. 211; Del Vita Alessandro, *Il duomo d'Arezzo*.

Fig. 354 — Arezzo, Casa Vasari. Vasari: Facciata.
(Fot. del Gabinetto Fotografico di Firenze).

Fig. 355 — Arezzo, Casa Vasari. Vasari: Salone del primo piano.
(Fot. del Gabinetto Fotografico di Firenze).

Fig. 356 — Arezzo, Casa Vasari. Vasari: Salone del primo piano (altra veduta).
(Fot. Alinari).

Fig. 357 — Arezzo, Casa Vasari. Vasari: Cameretta.
(Fot. del Gabinetto Fotografico di Firenze).

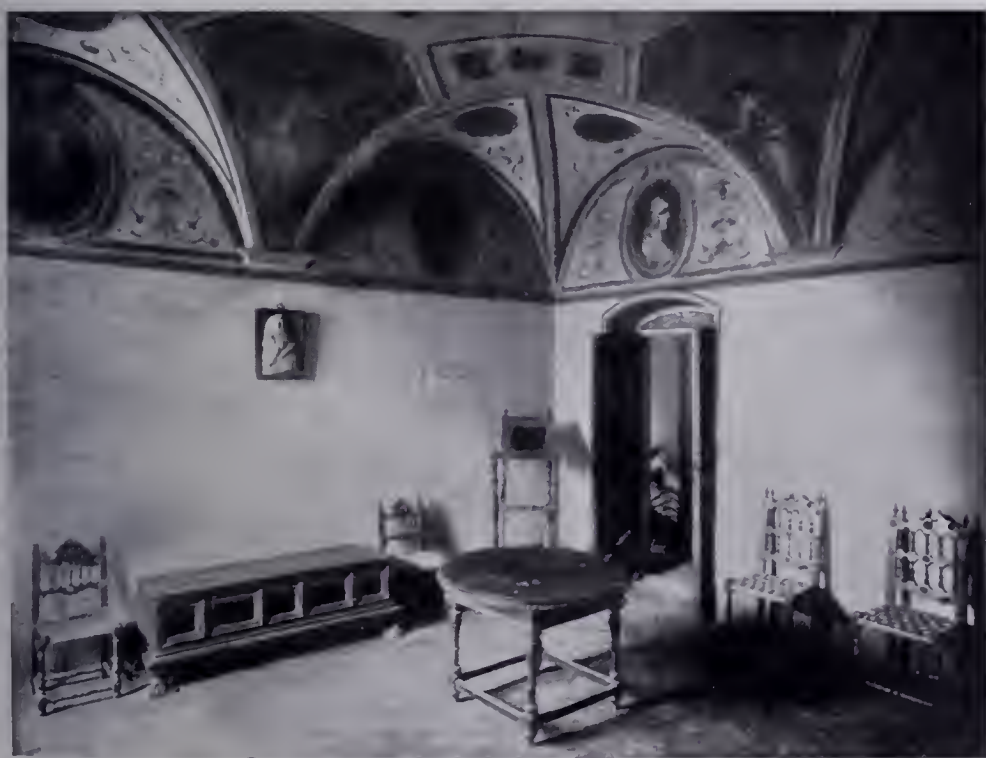



Fig. 358 — Arezzo: Casa Vasari. Vasari: Altra cameretta.
(Fot. L. U. C. E.).

… del Monte di Pietà

di renderla sempre più bella e attraente. La facciata non ha nulla di particolare (fig. 354), nulla della pompa che troveremo poi nel salone del primo piano (figg. 355-356); nulla dell'eleganza propria alle camerette (figg. 357-358) con gli archivolti dipinti e ornati. È una piccola reggia, che l'artista ha voluto donarsi, sottraendo ai suoi clienti magnifici alcuna cosa dell'arte sua per la propria intimità familiare.

Fig. 360 — Arezzo, le Logge. Vasari: Interno.
(Fot. Brogi).

Più tardi, nel 1550, Giulio III allogò al Vasari le cappelle della famiglia del Monte a San Pietro in Montorio di Roma, ma, per quella a destra, l'esecuzione fu affidata, come abbiamo veduto, all'Ammannati, che il disegno avvivò con l'arte sua di gran maestro, di architetto e scultore. Nella cappella a riscontro, dove l'Ammannati non lavorò nè di squadra, nè di scalpello, è l'eco di questa: al confronto con gli stucchi leggiadri dell'Ammannati, nella volta, appaion fiacchi gli altri, rispecchiati forse da Giulio Mazzoni. Insomma, il disegno vasariano della prima cappella non appare più netto sotto le naturali riforme ammannatesche, così come nella villa Giulia resta

Fig. 361 — Arezzo, le Logge vasariane.
Vasari: Soprapassaggio tra il palazzo della Fraternita e le Logge.
(Fot. da G. F. Gamurrini).

confuso con quelli di Michelangelo, del Vignola e dell'Ammannati. Anche il disegno per la scala della Biblioteca laurenziana, che doveva interpretare il pensiero di Michelangelo, si perdette nell'interpretazione che l'Ammannati, costruttore della scala stessa, dovette farne liberamente.

I primi lavori architettonici furono dedicati alla nativa Arezzo,

Fig. 362 — Arezzo, Duomo. Vasari: Disegno del coro.
(Fot. Ceccato).

e così l'ultimo, cioè le logge nella piazza Vasari, già Piazza Grande [1]. Iniziate il 27 gennaio 1573, furono condotte, dicesi, a termine nel 1581, anni dopo la morte del cittadino che aveva onorata la patria. A destra della Piazza Grande, è la veduta della parte posteriore della Pieve, il giro delle logge dell'abside, il palazzo della Fraternita e il Monte di Pietà (fig. 359) chiuso dalle logge vasariane formate da

Fig. 363 — Arezzo, Duomo. Vasari: Scanni del coro restaurati. (Fot. Ceccato).

una lunga teoria di pilastri (figg. 360-361). Ogni pilastro è un fascio di quattro; e i più larghi all'esterno e all'interno son riquadrati di scuro da fasce che continuano nel sottarco all'accesso del portico stesso, come nel prossimo all'accesso della strada. È un effetto di colore, che avviva la semplice, severa fuga dei pilastri delle lunghe logge. I capitelli si riducono a semplici imposte o fasce, corrispondenti alle semplici zone che formano le basi. Tanta semplicità viene compensata dal colore, dalle scure arcate in contrasto

[1] Gamurrini G. F., *Descrizione delle opere eseguite in Arezzo da Giorgio Vasari*. Omaggio della R. Accademia Petrarca, Arezzo, 1911.

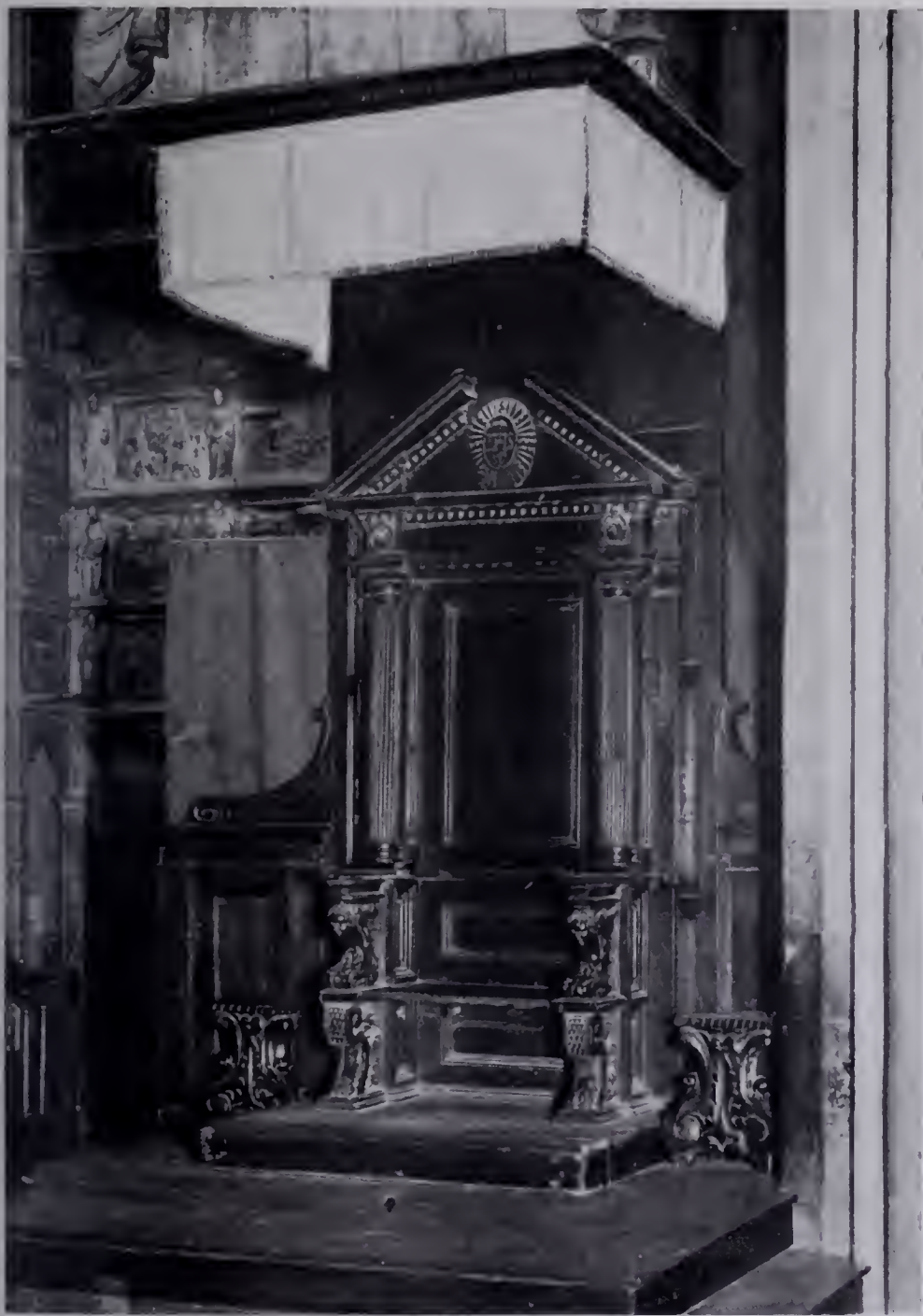



Fig. 364 — Arezzo, Duomo. Vasari: Disegno del seggio episcopale.
(Fot. Ceccato).

Fig. 365 — Cortona, S. Maria Nuova. Vasari: Disegno della chiesa. (Fot. Alinari).

con le bianche vele delle volte, dalle fasce chiare e scure dei pilastri minori.

Tra i primi e l'ultimo lavoro qui indicati, poco altro fece il Vasari per Arezzo: il coro del duomo, iniziato sul disegno di lui nel

Fig. 366 — Cortona, S. Maria Nuova. Vasari: Interno.
(Fot. Alinari).

1554 da Giuliano di Baccio d'Agnolo Baglioni, e, alla morte di questo, nell'autunno del 1555, continuato dal suo assistente Simone Columbini, ebbe termine nella primavera del 1556. Benchè modernamente restaurato, mantiene ancora le calligrafiche strette mensole che

s'arricciano a largo giro in basso, mentre altre, che sembrano chiuderne il moto, coordinarsi a quelle, s'arricciano in alto, formando una S diritta sugli scanni e una rovescia ai piedi. Nel resto, le balaustre, come vasi dal lungo collo, le colonne scanalate del seggio episcopale, e i sobrii ornati, le chiusure dei braccioli, le mensole ornate d'alloro, rendono notevole quest'opera vasariana (figg. 362-364). Più impor-

Fig. 367 — Arezzo, Avanzi delle antiche mura, disegnate dal Vasari, con la porta di Santo Spirito.
(Fot. Ceccato).

tante del disegno del Coro nell'anno stesso 1554, fu l'altro della chiesa di Santa Maria Nuova di Cortona [1], semplice, puro, con il bell'effetto di bicromia nell'interno, toscanamente eletto (figg. 365-366).

Nell'anno in cui furon compiuti gli stalli del coro del Duomo, furono eseguiti lavori nella muraglia di cinta della città d'Arezzo, ordinati dal Granduca Cosimo I al Vasari. Si vedono gli avanzi delle antiche mura con la porta di Santo Spirito (fig. 367). La parte destra

[1] Cfr. Del Vita Alessandro, *Un'opera di architettura del Vasari poco nota*, nella Rivista *Il Vasari*, a. IV, p. 178.

Figg. 368-369 — Arezzo, Avanzi delle mura disegnate dal Vasari.
(Fot. Ceccato).

Fig. 370 — Arezzo, Avanzi delle mura disegnate dal Vasari.
(Fot. Ceccato).

di tale frammento di mura si andava ad innestare, dopo un percorso di 300 metri circa, all'altra parte delle mura qui riprodotta (fig. 368), mentre la parte sinistra, dopo 200 metri circa, s'innestava alle mura (fig. 369), allo sperone dello stesso frammento (fig. 370).

A questo lavoro del Vasari in Arezzo si aggiunge la cappella Vasari nel Duomo, ove si lavorava nel settembre del 1560, come risulta da una lettera dell'architetto stesso al Borghini. Si aggiunga inoltre il rifacimento interno della chiesa di Santa Flora e Lucilla ad Arezzo (1565) [1], dove si può riconoscere il Vasari nelle arcate volte su frammenti di trabeazioni rette da colonne, nelle altre ca-

Fig. 371 — Arezzo, Sante Flora e Lucilla. Vasari: Rifacimento all'interno. (Fot. del Gab. Fot. a Firenze).

denti su trabeazioni sostenute da pilastri binati e nei cassettoncini rettangolari appena incavati entro i sottarchi (figg. 371-372).

Nel 1560, quando si lavorava nella cappella Vasari ad Arezzo, urgevano due grandi lavori che sono dell'architetto solenni affermazioni: la costruzione della fabbrica dei Magistrati alla Zecca di Firenze, ossia degli Uffizî; e il riordinamento di Palazzo Vecchio.

Il Palazzo degli Uffizî, steso fino all'Arno, fu commesso da Co-

[1] Cfr. Viviani Daria, *La ricostruzione cinquecentesca della Badia di S. Flora e Lucilla di Arezzo fu veramente opera di Giorgio Vasari*, nel giornale *La Nazione* del 2 dicembre 1937; Coradini F., *Ancora sulla ricostruzione della Badia benedettina nel sec. XVI*, in *idem*, 7 dic. 1937.

Fig. 372 – Arezzo, Sante Flora e Lucilla. Vasari: Altare.
(Fot. Gab. Fot. a Firenze).

simo I a Giorgio Vasari [1], e compiuto dal Buontalenti e da un seguace dell'Ammannati: Alfonso di Santi Parigi (figg. 373-375). Il

[1] Dorini Umberto, *Come sorse la fabbrica degli Uffizi*, in *La rivista storica degli Archivi toscani*, V, 1933, 1-2.

Fig. 373 — Firenze, Uffizi. Vasari: Palazzo (veduta).
(Fot. Alinari).

Fig. 375 — Firenze, Uffizi. Vasari: Palazzo (altra veduta).
(Fot. Alinari).

portico elevato sopra gradi è diviso in tante campate, ognuna limitata da un fascio di pilastri; tra fascio e fascio son due colonne, e il pilastrone sulla strada si scava a nicchia, dove furon collocate modernamente statue d'illustri toscani. Le due lunghe braccia del Palazzo, sopra il robusto porticato, hanno steso l'alto architrave; sopra di esso, tra lunghe mensole, semplici sull'asse delle colonne, binate sopra i fasci di pilastri, sono finestre quadre, e, su di esse, sopra una lunga cornice, che si ripiega sui piedritti delle mensole binate, stanno finestre a tre a tre, corrispondenti ad ogni campata del portico, la mediana con frontispizio curvo, le due laterali con frontispizio rettilineo. Anche su questi triplici finestroni, con balconcino nel basso, si stende un'altra cornice che si ripiega, come l'inferiore, sulle mensole binate. Sul ripiegamento, s'innalzan lesene a dividere in tre parti o in tre aperture lo spazio superiore, sino alla larga sporgente tettoia. Lo studio di prolungare gli assi delle campate nella teoria delle quadrate finestre, a tre a tre, e nell'altra dei grandi finestroni in triplice raccolta, e su, sotto la tettoia, negli spazi tripartiti, ha dato un po' di respiro alla fitta serie di mensole, di balconcini, di frontispizî, di lesene. Il portico sostiene la gran mole dell'edificio, che, ad ogni campata, nella volta a botte, stende due arcate con cassettoncini poco sprofondati, e tra le une e le altre arcate, si divide in lacunari quadri e rettangolari (fig. 376). Sulla parete chiusa, son porte tra due finestre, con sedili nel basso, corniciate alla michelangiolesca, e tali porte hanno imposte in legno anch'esse ornate (fig. 377) con ricordi del Maestro che aveva trasformato l'architettura di Firenze e di Roma, dell'Italia e d'Europa. Le due lunghe braccia del palazzo si uniscono nel fondo verso l'Arno: i fasci dei pilastri s'allargano al loro incontro, e la trabeazione si rompe al volgersi dell'arcata mediana. Arrivato così all'Arno, il portico prende leggerezza (fig. 378); e invece dei fitti finestroni, presenta una finestra alla Palladio, e, ai lati, due finestre centinate senza frontispizio tra lesene binate. A ornare lo spazio mediano, si vede Cosimo I in abito guerresco alla romana, tra figure che, secondo le astratte invenzioni cinquecentesche, rappresentano, stese alla michelangiolesca, l'Equità e il Rigore: opere di Vincenzo Danti.

Nella loggia d'unione, l'architettura si fa ariosa e par sollevata (fig. 379), e la fronte della loggia stessa, vista dal Lungarno, senza

Fig. 376 — Firenze, Uffizî. Vasari: Logge. (Fot. Brogi).

più la continuità dei fasci di pilastri e di colonne nel basso, dei finestroni con frontispizi nel piano superiore, si alleggerisce, prende una boccata d'aria; ma per le riduzioni, specialmente del loggiato

sul Lungarno Torrigiani, perde equilibrio nel mezzo, mentre son così poderose le ali; e sopra la trabeazione, le mensole ben collocate

Fig. 377 — Firenze. Uffizi. Vasari: Porta.
(Fot. Alinari).

dal Vasari nelle braccia del portico, s'uniscono troppo, anche in numero di tre (fig. 380). Naturalmente, i continuatori del Vasari qui lo misconobbero, ne tradiron lo stile.

Mentre continuavano i lavori degli Uffizî, fu fatto il corridoio

Fig. 378 — Firenze, Uffizi. Vasari e Successori: Loggia d'unione sull'Arno.
(Fot. Brogi).

Fig. 379 — Firenze, Uffizi, Vasari e successori: Loggia sul Lungarno. (Fot. Alinari).

Fig. 380 — Firenze, Uffizi. Vasari e Successori: Loggiato sul Lungarno Torrigiani.
(Fot. Alinari).

Fig. 381 — Firenze, Veduta esterna del Corridoio che unisce Palazzo Vecchio a Palazzo Pitti.
(Fot. Alinari).

Fig. 382 — Firenze, Veduta esterna del Corridoio che unisce Palazzo Vecchio a Palazzo Pitti
e Loggiato di via degli Archibusieri.
(Fot. Alinari).

Fig. 383 — Firenze, Santa Croce. Vasari: Altare della « Resurrezione ».
(Fot. Brogi).

che unisce Palazzo Vecchio a Palazzo Pitti; iniziato il 1° agosto 1565, fu condotto a termine in cinque mesi. Dall'alto arcone costruito in quell'anno, che congiunge Palazzo Vecchio con gli Uffizî, va sino a Palazzo Pitti, passando sopra le botteghe di Ponte Vecchio, riservate agli orefici sin dal tempo di Ferdinando I (fig. 381). La gran

distesa del corridoio e la rapidità voluta nell'esecuzione di esso portò il Vasari a forme semplici, a limitarsi di ottenere qualche effetto di

Fig. 384 — Firenze, Santa Croce. Vasari, Altare della « Pentecoste ».
(Fot. Brogi).

colore, come ottenne particolarmente nel loggiato di via degli Archibugieri (fig. 382). La bella semplicità, in contrasto con le forme assiepate del Palazzo degli Uffizî, portò l'architetto alle nobilissime logge aretine, all'ultima opera che il glorioso scrittore delle « Vite » donò alla città natale.

Fig. 385 — Firenze, Santa Croce. Vasari: Tabernacolo dell'altar maggiore. (Fot. Alinari).

Intorno al 1560, quand'ebbe inizio la grande costruzione degli Uffizî, il Vasari rimaneggiò l'interno di Santa Croce, distruggendo antiche parti della vetusta chiesa francescana, aggiungendo gli altari delle navi laterali, con grandiose incorniciature, mense semplici, rette da balaustre, staccate dal paliotto, al quale ancora,

nell'altare della Sagrestia Nuova di Michelangelo, stavano attaccate. Gli altari sono simili, tanto quello della « Resurrezione » (figura 383), quanto l'altro della « Pentecoste » (fig. 384), e i prossimi, pesante teoria di cassoni e di frontispizi incappucciati. Qui appare anche più greve la mano del Vasari dopo la spietata soppressione del coro anteriore, il trasporto del coro dietro l'altar maggiore, la distruzione di antiche opere d'arte. Il tabernacolo dell'altar maggiore, ora nel chiostro di Santa Croce, riduzione di quello disegnato da Michelangelo per Santa Maria degli Angeli a Roma, ci compensa degli altaroni della chiesa, per la sua snellezza. Si eleva sopra mensole sormontate da teste muliebri di cariatidi il tempietto a quattro facce, con la trabeazione, il tamburo, la cupola, il lanternino (fig. 385).

In Santa Croce, più tardi, nel 1570-71, il Vasari disegnò e costruì, presso la sfilata degli altaroni, il monumento a Michelangiolo (figg. 386-387), con motivi presi dal grande maestro nel sepolcro, nelle mensole, nella cimasa, ma restò freddo, nonostante i contrasti del marmo scuro col bianco. È opera decorativa, insignificante, ridotta al poco, fiacca. Sopra l'ampia base non si sente il rombo della gloria del titano, non si estolle l'eroe vincitore del tempo e della morte.

Il Vasari sentì rimorso di non avere rispettato tanti resti sacri per la pietà e per l'arte, in Santa Croce, così che nell'*Autobiografia* sembra tentar di scagionarsi, facendo notare che il vandalismo fu commesso per decreto granducale. Anche a Santa Maria Novella, la chiesa sorella di Santa Croce, egli, tolto l'antico tramezzo, fatto nuovo il coro dietro l'altar maggiore, sostituì i vecchi altari nelle navate laterali. I lavori iniziati il 22 ottobre 1562 continuarono sino al 1571, sotto il vento di distruzione scatenato dal nuovo esuberante Cinquecento.

Ben maggiore tranquillità trovò l'architetto nei lavori di Palazzo Vecchio. Dall'*Autobiografia* ricaviamo che essi cominciarono nel 1554, quando, per ordine del duca Cosimo, il Vasari ebbe cura di far rialzare il soffitto delle stanze che venivano allora murate dal Tasso verso piazza del Grano, e che erano riuscite troppo basse. Nel dicembre dell'anno successivo, egli notava nelle *Ricordanze* [1] di aver fatto

[1] DEL VITA ALESSANDRO, *Ricordanze di G. Vasari*, Arezzo, 1927.

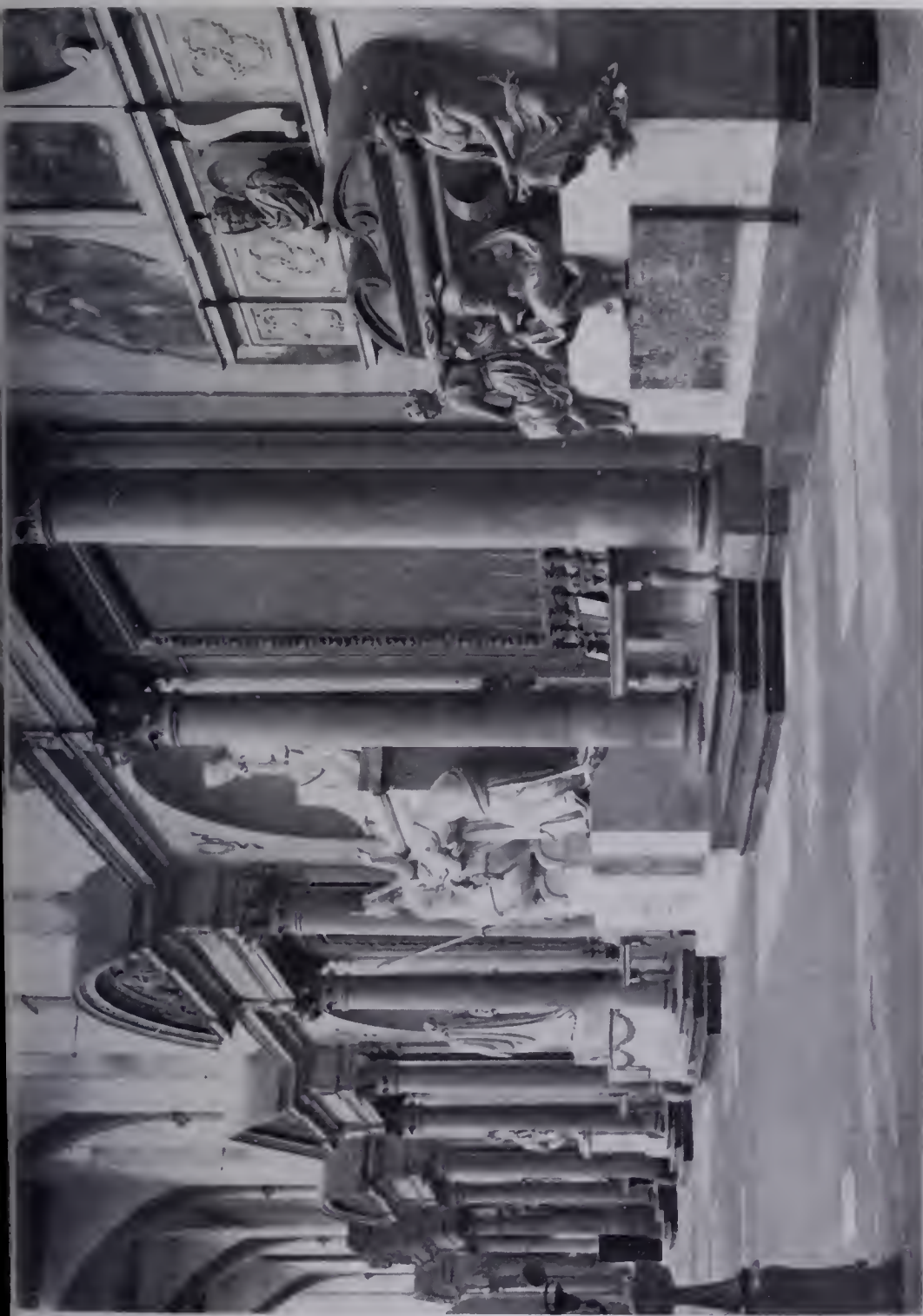



Fig. 386 — Firenze, Santa Croce. Vasari: Altari e monumento a Michelangelo.
(Fot. Brogi).

Fig. 387 — Firenze, Santa Croce. Vasari: Monumento a Michelangelo. (Fot. Alinari).

un modello di tutto il palazzo, poi che il Duca voleva che venisse riordinato col suo disegno. Altre notizie sull'andamento dei lavori si hanno dal carteggio vasariano; nel luglio del 1558 il Vasari scriveva al Borghini di aver fatto nuove piante per il palazzo (Gaye);

Fig. 388 — Firenze, Palazzo Vecchio. Vasari: Disegno dello Scalone (prima rampa).

già nel 1556 aveva incominciato la scala, a cui lavorava nel 1561; nel gennaio di tale anno ne parlava al Duca, esaltando la propria opera, non ancor terminata, perchè soltanto il 3 febbraio si eseguiva

Fig. 389 — Firenze, Palazzo Vecchio. Vasari: Disegno dello scalone (ultima rampa).

il modello dell'ultima rampa (GAYE) (figg. 388-389). Oltre ciò continuavano i lavori di sopraelevazione: nel 1560 erano rialzati i soffitti delle camere che si trovavano sopra il quartiere di Eleonora;

Fig. 390 — Firenze, Palazzo Vecchio. Vasari: Disegno dello studiolo di Francesco I. (Fot. Alinari).

Fig. 391 — Firenze, Palazzo Vecchio. Vasari: Disegno della sala del « Tesoretto » (Fot. Alinari).

nel 1562, finite queste stanze, si rialzavano quattro camere dell'appartamento della Duchessa; nel 1563, di marzo, si dava inizio alla grande opera del salone dei Cinquecento (*Ricordanze*).

Magnifica la scalinata costruita dal Vasari, riordinatore di Pa-

Fig. 392 — Firenze, Palazzo Vecchio. Vasari: Soffitto della Sala del Tesoretto. (Fot. Alinari).

Fig. 393 — Firenze, Palazzo Vecchio. Vasari: Sala degli Elementi.
(Fot. Alinari).

lazzo Vecchio; superbo lo studiolo di Francesco I, che egli compose con i suggerimenti di Vincenzo Borghini e con l'aiuto dei migliori artisti: sembra che a gara scultori e pittori si sien raccolti entro le nicchiette e gli ovati, e sulle volte a botte, in stucchi e in affreschi (fig. 390). Dal gemmato studiolo di Francesco I de' Medici, si sale

Fig. 394 — Firenze, Palazzo Vecchio. Vasari: Sala degli Elementi.
(Fot. Alinari).

al tesoretto, scrittoio segreto di Cosimo I, all'opera decorativa del Vasari, che, nelle pareti, chiuse armadi di legno intagliati, e i maggiori di essi entro incorniciature marmoree, come di porte con frontespizî ricurvi (figg. 391-392). Nella volta inghirlandata egli divisò gran ricchezza di stucchi con dorature, intorno ad affreschi di Leonardo Ricciarelli e del Boscoli. Per altre sale del Palazzo Vecchio,

Fig. 395 — Firenze, Palazzo Vecchio. Vasari: Quartiere di Eleonora da Toledo. (Fot. Alinari).

il Vasari provvide alla decorazione. Così per la Sala degli Elementi (figg. 393-394), e per le quattro stanze di Eleonora di Toledo, consorte di Cosimo I, da lui ricostruite (figg. 395-396).

Il periodo 1560-70 è intenso d'opere architettoniche del Vasari. Nel 1561 presentò al Duca il modello del Palazzo dei Cavalieri di Santo Stefano o della Carovana in Pisa; ma già nel maggio del 1558 egli scriveva d'aver cominciato a « ghiribizzar qualcosa » per la pianta del palazzo; del quale nel 1564 si decorava la facciata [1].

[1] Cfr. FREY, *Il carteggio di Giorgio Vasari*, München, 1923; *Lettera del Vasari al Borghini*, gennaio 1562; CAPOVILLA, *Il palazzo dei Cavalieri in Pisa*; SALMI, *Il palazzo dei Cavalieri e la Scuola normale di Pisa*, Bologna, 1932.

Fig. 396 — Firenze, Palazzo Vecchio. Vasari: Disegno del soffitto della Sala di lavoro nel quartiere di Eleonora.
(Fot. Alinari).

Fig. 397 — Pisa, Palazzo dei Cavalieri di Santo Stefano. Vasari: Facciata del Palazzo (Fot. Anderson).

Fig. [illegible] — Pisa, Palazzo dei Cavalieri di Santo Stefano. Vasari: Particolare della facciata. (Fot. Anderson).

Fig. 399 — Pisa, Palazzo dei Cavalieri di Santo Stefano. Vasari: Fontana davanti la facciata. (Fot. Anderson).

È un grande scenario steso dietro la statua di Cosimo I del Francavilla (figg. 397-399). Una scala a due rampe, come davanti al nicchione del Belvedere o al palazzo Senatorio in Campidoglio, conduce alla porta del Palazzo, che si stende largo, monotono, col fondo graf-

fito d'ornati; solo sulle finestre del piano maggiore sono i busti dei Cavalieri di Santo Stefano, entro nicchie ovoidali, tre per parte sopra sei finestre: le finestre senza il busto portan dipinto un trofeo sopra la scurità di un nicchio. Svanita la scurità, si sente mancare alcunchè tra busto e busto, e come la pittura non mantenga con la scultura e l'architettura posto nello spazio, nelle facciate dei palazzi. Allo scopo di riempire d'ornati il gran tappeto sciorinato sulla fronte dell'edificio, tutte le membrature delle finestre furon tenute lievi, di poco aggetto; lo stesso finestrone mediano con lo stemma dei Cavalieri, coronato a cimiero e fiancheggiato da donne allegoriche sopra ghirlande di frutta, non ha il rilievo che si sarebbe atteso in quel centro dell'edificio grandioso.

Mentre si eseguiva il palazzo per l'Ordine militare di Santo Stefano, Giorgio Vasari iniziava gli studî per la nuova chiesa di Santo Stefano de' Cavalieri,[1] da costruirsi accanto. Il 17 aprile 1565, il duca Cosimo collocava solennemente la prima pietra della chiesa, coperta nell'agosto del 1567 e, nel 21 dicembre 1569, giorno di San Tommaso, consacrata. Tutto era stato eseguito, secondo «il disegno et pianta della chiesa et un modello de legniame assai grande» dovuto al Vasari, che architettò pure il campanile; ma la costruzione della facciata, a torto attribuita a lui, come al Caccini e al Buontalenti, fu ideata e delineata esclusivamente da Giovanni de' Medici. L'interno della chiesa, a una semplice navata, con porte nell'ordine inferiore, con finestre equidistanti nella superiore, porte e finestre con frontespizî, è di una fine semplicità, tra i vessilli, gli stendardelli, i trofei dei Cavalieri. Nel '600 furon costruiti lo sfarzoso soffitto e l'altarone, che tolsero umiltà chiesastica al luogo dedicato a Dio, cui s'innalzano le vittoriose bandiere (fig. 400).

Mentre eseguiva il palazzo di Santo Stefano dei Cavalieri, nel 1563, Giorgio Vasari ricordava «come questo anno di maggio a dì 10 si cominciò la cupola della Madonna dell'Umiltà di Pistoia, che s'aveva a voltar quella fabbrica a volta doppia, che se ne fe' modello e con mio ordine»[2]. La cupola, studiata su quella ideata da Michelangelo, completa la costruzione del Vittoni, architetto della chiesa pistoiese: di

---

[1] CAPOVILLA GIO., *Giorgio Vasari e gli edifici dell'Ordine Militare di Santo Stefano*, in *Studî storici*, vol. IX, pp. 147-226.
[2] *Ricordanze.*

Fig. 401 — Pistoia. Chiesa dell'Umiltà. Vasari: Cupola della Chiesa.
(Fot. del Gab. Fot. di Firenze).

base ottagonale, non circolare come la cupola di San Pietro, essa si eleva tuttavia, su diminuite costole, solenne, e, ad ogni spicchio della cupola, risponde una finestra sola, una voce sola, nell'ordine infe-

Fig. 402 — Pistoia, Chiesa dell'Umiltà. Vasari: Decorazione interna della cupola.
(Fot. del Gab. Fot. di Firenze).

riore del tamburo (fig. 401). Da ogni apice dell'ottagono, sale la costola verso il trito lanternino ciborietto, coperto da una acuta piramide con la palla reggi-croce. Sembra ridotta a semplice schema la solenne creazione di Michelangelo, nonostante la tipica analogia tra le

Fig. 403 — Città di Castello. San Francesco. Vasari: Cappella Vitelli.
(Fot. Brogi).

due cupole. Anche nell'interno, semplice è l'effetto: ad ogni faccia ottagonale, nel tamburo, una specie di impalcatura scura sul bianco; nel cavo della cupola, ad ogni spicchio, lucernari appena disegnati, in triangoli, ovali, romboidi (fig. 402).

Nel 1565 disegna il Vasari la cappella Vitelli a San Francesco

di Città di Castello, bene raccolta, armoniosamente abbracciata con tutte le sue parti all'altare (fig. 403); nel 1567 costruisce a Firenze, in Mercato vecchio, la loggia del Pesce (figg. 404-405), con pilastri e colonne, a due a due alternati, troppo alti, con piccoli dischi nei pennacchi, generalmente con coppia di pesci: tutto con tanta strettezza di modanature e d'ornati, da far dubitare che l'esecuzione sia proprio dovuta al Vasari; nel 1568, disegna la chiesa della Ma-

Fig. 404 — Firenze, Mercato Vecchio. Vasari: La Loggia del Pesce (non più esistente). (Fot. Brogi).

donna di Lucignano in Valdichiana;[1] nel 1569, la chiesa e il monastero del Bosco d'Alessandria e il grande altare per la chiesa stessa[2]. Le *Ricordanze* vasariane contraddicono alla notizia della fondazione della chiesa (fig. 406) con bolla di Pio V nel 1566, e alla tradizione che architetto ne sia stato il P. Ignazio Danti da Perugia fra il 1566 e il 1568. Dopo queste date, vien l'altra delle *Ricordanze*,

[1] *Ricordanze*, aggiunte di Giorgio Vasari nipote. Cfr. DEL VITA, op. cit., p. 107.

[2] Ciò si desume dalle *Ricordanze*, pp. 107-108. Le opere di comune consultazione sulla chiesa e sul convento sono: BRUZZONE PIER LUIGI, *Storia del Comune di Bosco*, Torino, 1863, vol. II, pp. 164-184; Ing. MINA, L. *Della chiesa e convento di Santa Croce in Bosco Marengo*, Alessandria, 1905.

tanto da farci credere che il Vasari abbia dato consigli o disegni. Si noti che egli parla prima del grande altare per la chiesa (pag. 106), poi della chiesa e del monastero di Santa Croce (pag. 107); probabilmente Pio V, che aveva fatto erigere la chiesa, destinandola a proprio

Fig. 405 — Firenze, Mercato Vecchio. Vasari: Particolare della Loggia suddetta. (Fot. Alinari).

sepolcro, interrogò il Vasari su qualche particolare, forse dell'interno, ancora incompleto. Dopo P. Ignazio Danti, vien citato di quando in quando Martino Lunghi, mai il Vasari, eccetto che per le pitture.

Annoveriamo anche, tra le opere vasariane, le cappelle della torre Pia in Vaticano [1], l'interno della cappella di Pio V, di cui diamo la veduta dell'elegantissima porta e di un particolare degli ornamenti

[1] Frey, op. cit. La data che si legge in una targa è il MDXXI.

della volta (figg. 407-408). Del Palazzo Corsi a Santa Trinita, [1] sotto i rifacimenti, appena si scorgon le tracce vasariane (fig. 409).

Altri lavori si dovrebbero citare: il modello per la cappella Montaguti nella SS. Annunziata di Firenze; ne parla il Vasari in lettera al Borghini del 4 gennaio 1554, ma non se ne sa altro. Nella

Fig. 406 — Boscomarengo, Chiesa di Santa Croce. Vasari: (Dal Giovannoni).

Autobiografia, egli discorre di un modello per la cappella dei Principi in San Lorenzo, eseguito circa il 1566, ma non sappiamo se sia stato in qualche parte accetto. Fece pure il disegno di una villa, per il cardinale Gio. Maria del Monte, come ci dà notizia una lettera di questo porporato (30 novembre 1548), che fu poi Giulio III [2]. E così per il duca Cosimo tracciò la pianta di un palazzo da erigersi a Capraia in quel di Pisa [3]. Su commissione del Cardinal Farnese, in

[1] *Ricordanze*, p. 111.
[2] Lettera del Cardinale, 30 novembre 1548 (Frey).
[3] Lettera del Vasari al Borghini, 1 ottobre 1572 (Gaye).

Fig. 407 — Roma, Palazzo Vaticano. Vasari: Interno della cappella di Pio V. (Fot. Alinari).

concorrenza con Antonio da Sangallo il Giovane, Perin del Vaga e Michelangelo, eseguì due disegni per il cornicione del palazzo Farnese [1]. Adornò la Porta Fiorentina in Montesansavino, sopra l'antica

[1] Cfr. Vasari stesso nella *Vita di Antonio da Sangallo* (1546).

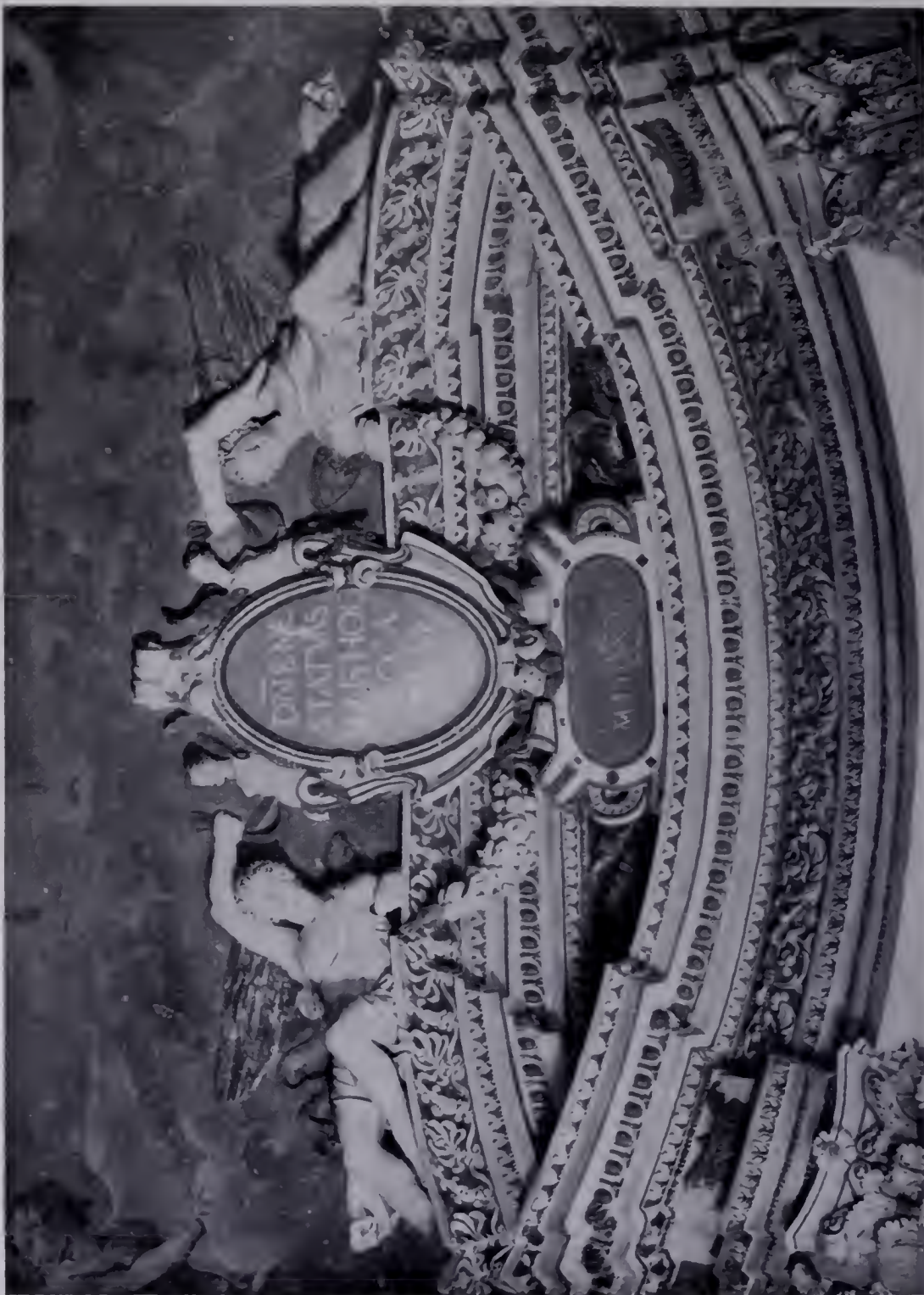



Fig. 418. — Roma. Palazzo Vaticano. Vasari: Particolare della decorazione della cappella suddetta.

Fig. 409 — Firenze, Via Tornabuoni, Palazzo Corsi.
(Fot. Alinari).

Porta Fatta, di un bugnato lungo gli stipiti e intorno all'arcone, cui stan sovrapposte una semplice cornice e l'arma medicea [1]. Molte tra le cose da lui stesso indicate non furon determinate mai; rimasero embrionali o da altri maturate. Pieno di sè, egli dava corpo alle idee, e menava vanto di esserne fautore ottimo e massimo. Dalle forme modeste delle sue prime architetture era passato alle sfarzose, magnifiche, piene, di Palazzo degli Uffizî. Trascinato dai concetti decorativi, non si peritò di aprir nicchie nei pilastroni del portico degli Uffizî, e ne ebbe rimprovero dall'Ammannati. Il gran rigoglio della decorazione di stucchi e di pitture, la ricerca di magnificenza mediante ricchezza ed esuberanza, portò il Vasari al troppo nelle architetture. Apparatore grandioso per le pubbliche feste all'ingresso di Carlo V in Firenze (1536), alle nozze del principe Francesco (1565), al battesimo della principessa Eleonora nel « bel San Giovanni » (1567), alla rappresentazione de la « Talanta », commedia dell'Aretino in Venezia (1541), sentì come gli effetti pittorici potessero dare all'architettura vivezza maggiore di qualunque ornamento. E il pittore, che a Santa Maria Nuova di Cortona aveva sentito come le modanature, vestite con grigio-azzurrina lindezza sul bianco, ottenessero effetti bicromici, toscanamente grati, quali Michelangelo aveva ottenuto nella Sagrestia Nuova, tornò, benchè tardi, alla semplicità, quando non ebbe da presso la granducale superbia, ed anche la ragione di far presto e di non gingillarsi in cose vane, lo strinsero, come nelle logge aretine, a chiedere alle pietre complemento agli effetti architettonici. Lo scrittore delle *Vite*, che ci ha dato il testamento dell'Arte della Rinascita, non fu osservante dell'antica bellezza artistica, e a Santa Croce, come a Santa Maria Novella e a Palazzo Vecchio, per slargare, per regolare gli spazî, guastò, come tanti altri prima e poi, sovrapponendo il peso dell'arte propria all'antica. Egli non ritenne che l'antica potesse valere quanto la sua, uscita dalle sublimità michelangiolesche, e sparse il sale sul terreno ov'erano fiori di gentilezza umana, vessilli di civiltà nuova. Ad ogni modo, riassumendo la vita del Vasari, sentiamo come da Michelangelo, in tanti suoi lavori, abbia tratto elevazione e grandezza.

[1] VIVIANI DARIA, *La Porta Fiorentina in Montesansovino*, in *La Nazione*, 23 febbraio 1938.

IV.

BERNARDO BUONTALENTI

Notizie su Bernardo Buontalenti architetto

1536 — Probabile data della nascita.

1547 — Le case dei Buontalenti sono travolte da una frana, e Bernardo fanciullo è tratto di sotto le rovine.

1567 — Rifacimento della casa acquistata da Bianca Cappello in via Maggio (poi dei Riccardi). Prima opera certa del Buontalenti nel campo dell'architettura civile.

1567 — Supplica al Principe Francesco per ottener l'ufficio di « Ingegnere dei fiumi ».

1568, 1º marzo — Gli viene fissata una provvisione annua di 240 scudi per tale ufficio.

1569, 24 maggio — Inizio dei lavori per la villa di Pratolino (distrutta al principio dell'Ottocento).

1571 — È a Pistoia, per aggiungere un baluardo alla fortezza.

1571 — Gli viene affidata la direzione dei lavori per il porto nuovo di Livorno, ideato da Cosimo I.

1573 — Si apre il fosso navigabile fra Livorno e Pisa.

1574, 4 aprile — Data della convenzione tra D. Lorenzo da Firenze, abate del Monastero di S. Trinita, e Giovan Francesco di Niccolò Balsimelli, scalpellino da Settignano, « per l'opera e lavoro di pietra e marmi che vanno innanzi all'altar grande per ornamento dell'accrescimento del pian dinanzi..... secondo il modello del Mº Bernardo Buontalenti delle Girandole ».

1574 — S'inizia, negli orti medicei di San Marco, la fabbrica del Casino, oggi palazzo di giustizia.

1574 — Morto il Vasari, gli è affidata la direzione della fabbrica degli Uffizi.

1574, agosto — Con Benedetto Uguccioni, esamina le fortificazioni di Prato.

1575, 15 marzo — Benedetto Uguccioni, Provveditore del Magistrato di Parte, scrive al Principe Francesco, sollecitando, d'intesa con Bernardo Buontalenti, i denari necessari per condurre prestamente a fine la villa di Pratolino.

1576 — Il Buontalenti progetta le nuove fortificazioni di Livorno.

1577, 28 marzo — Posa della prima pietra per le fortificazioni di Livorno.

1579 (circa) — Il giardino della villa di Pratolino è compiuto nelle sue linee generali.

1580 — È da supporsi che dopo questa data, e cioè dopo che il palazzo degli Uffizi fu congiunto a quello della Zecca, sia stata costruita la porta delle Suppliche.

1583 — Inizio dei lavori per la grotta di Boboli.

1583, 19 settembre — Data della convenzione stipulata dall'Ammannati circa i « quattro pilastri quadri et due mezi » per la grotta di Boboli, « di tutto consapevole ms. Bernardo Buontalenti ».

1583 — In quest'anno Francesco I decide di ricostruire e ampliare « il palazzo di Pisa lungo l'Arno », e cioè l'odierno palazzo reale, fabbricato circa il 1550 dal Bandinelli per Cosimo I.

1583, febbraio — Si riceve a Pisa il modello del Buontalenti per il suddetto palazzo.

1583, marzo — Inizio dei lavori per la costruzione del palazzo.

1584 — Inizio dei lavori per il convento di Santa Trinita a Firenze, ove « fece quel bel chiostro e tutto il convento di parione e facciata ».

1585, aprile — Si pongono negli angoli della grotta di Boboli quattro statue di prigioni di Michelangiolo « ch'andavano in Francia », ... « che pare che sieno fatti aposta, che regono la volta ».

1586 — Bernardo Buontalenti, in occasione delle nozze di Virginia de' Medici con Cesare d'Este, riduce a teatro un grande salone preesistente, al primo piano del palazzo degli Uffizi.

1588 — In quest'anno si dà principio ai lavori per ricostruire la parte di palazzo Vecchio verso via de' Gondi e piazza San Firenze.

1588 — Il Buontalenti ha posto termine all'ingrandimento dell'antico Arsenale pisano, iniziato da Cosimo I.

1588 — L'odierno palazzo reale di Pisa è compiuto.

1589 — Dopo quest'anno si deve porre la data della fine dei lavori per la villa della Petraia, vedendosi, tra le decorazioni del cortile, lo stemma mediceo insieme con quello di Lorena.

1589 — Circa quest'anno, per la rapida espansione della città di Livorno, vien deciso di abbandonare in parte il tracciato delle mura del Buontalenti, adottando il nuovo progetto del Cogorano.

1590 — Data di tre disegni della raccolta degli Uffizi eseguiti dal Buontalenti per la Fortezza nuova, e da lui datati e firmati (n.ri 2332 a, 2335 a, 2338 a). Al suo progetto è preferito quello del Cogorano.

— Tra il 1590 e il 1595 è costruita la fortezza di Belvedere.

1592, 16 luglio — Si delibera di eriger la facciata di Santa Trinita, progettata dal Buontalenti.

1593 — Posa della prima pietra per la costruzione della facciata suddetta.

1593 — Inizio di palazzo Strozzi al Canto de' Pazzi, noto sotto il nome di palazzo Nonfinito.

1594 — Compiuta la facciata di Santa Trinita, si commette al Caccini il bassorilievo della Trinità sopra la porta principale.

1594 — Prima di quest'anno il Buontalenti attese alla costruzione di palazzo Corsini in via del Prato per Alessandro Acciaioli, che durante il 1594 fu posto in prigione, ove morì dopo cinque anni.

1594 — Al Buontalenti è affidata la costruzione della villa medicea di Artimino presso Signa.

1596 — Data scritta all'ingresso di un insieme architettonico comprendente le due cappelle ai lati della porta di S. Maria Maggiore a Firenze e l'organo sopra questa.

1600 — Inizio dei fondamenti per la grande cappella delle pietre dure in San Lorenzo.

1601 — A spese della Compagnia dei Bianchi è costruita la cappella del Crocefisso nella Chiesa di Santo Spirito.

1602, agosto — In concorrenza con Matteo Nigetti, il Buontalenti conduce a termine un modello in legno per la cappella suddetta.

1602 — Per Giovanni Cerretani, committente dei lavori in Santa Maria Maggiore, è costruito il pulpito della chiesa di Santa Maria a Settignano.

1608, marzo — Lavorava a un ritratto di Cosimo I, in pietre dure, per la cappella grande di San Lorenzo.

1608, 6 giugno — Muore, ed è sepolto nella chiesa di San Niccolò Oltrarno [1].

* * *

Al 1567 risale la prima prova certa di B. Buontalenti nel campo dell'architettura civile, e cioè il rifacimento, o meglio il rimaneggiamento, della casa abitata da Bianca Cappello (fig. 410) in via Maggio. Dalla superficie liscia della facciata, come da una pagina d'avorio finemente intagliata a grottesche, emergono il portale con la raggiera di bugnato ad altorilievo e le due finestre inginocchiate che sovr'esso elevano l'enfatico coronamento. Vi troviamo già, nell'interpretazione di forme ammannatesche, lo stile definito del Buontalenti: la svelta eleganza delle proporzioni, il movimento del parapetto a linee spezzate, le belle mensole a rotulo, sotto le quali spunta il mascherone grottesco, e tra cui si stende, sullo specchio di base, un vampiro ad ali aperte, che forman ventaglio, conchiglia (fig. 411). Porta e finestre del pianterreno concentrano in sè la sonorità della facciata, che riecheggia in alto nella teoria mirabile d'oculi aperti sotto il cornicione, inanellati da larghe cornici (fig. 412). Anche l'ornamento a graffito, di preziosa finezza, riflette motivi cari al Buontalenti, quali lo stemma e il gonnellino a conchiglia delle figure alate.

Non ebbe fortuna, la prima grande opera architettonica di Bernardo, e cioè la villa granducale di Pratolino, costruita per Fran-

[1] Bibliografia su Bernardo Buontalenti: VASARI G., *Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze; BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze 1591; DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze, 1684; BENCIVENNI, *Saggio istorico della Regia Gall. d'arte in Firenze*, Firenze, 1779; BALDINUCCI, *Notizie dei professori di disegno*, ed. Ranalli, 1846; SGRILLI, *Descrizione della regia villa di Pratolino*, Firenze, 1742; RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754; MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano, 1797; GALLUZZI, *Istoria del granducato di Toscana*, Firenze, 1830; GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1840; ID., *Gazette de Beaux Arts*, IV, 1859; PROMIS, *Biografie d'ingegneri militari*, *Misc. St. Ital.*, I, XIV, Torino, 1874; CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, Firenze, 1881; ID., *Arte e Storia*, 1880; DEL BADIA, *Miscellanea fiorentina*, 1880; GURLITT, *Geschichte des Barokstiles in Italien*, 1887; COVONI, *Il casino di San Marco*, Firenze, 1892; CAROCCI, *Il Valdarno da Firenze al Mare*, Bergamo, 1906; ID., *Arte e Storia*, 1908; ROCCHI, *Le fonti storiche dell'arch. militare*, Roma, 1908; ID., *Rivista d'arte*, 1909; GIOVANNOZZI DADDI VERA, *Ricerche su Bernardo Buontalenti*, Firenze, Leo S. Olschki; ID., *La vita di Bernando Buontalenti scritta da Gherardo Salvani*, in *Rivista d'arte*, 1932; ID., *I modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata di S. Maria del Fiore*, in *L'Arte*, 1936, fasc. I.

Fig. 410 — Firenze, via Maggio, 26. B. Buontalenti (rifacimento di): Casa di Bianca Cappello. (Fot. Brogi).

cesco I, che la destinava a Bianca Cappello, e demolita alla fine dell'Ottocento [1].

[1] Demolito il palazzo, si trasformò il giardino.

Fig. 411 — Firenze, Casa si Bianca Cappello. B. Buontalenti: Particolare di finestra. (Fot. Brogi).

Fig. 412 — Firenze, Casa di Bianca Cappello: Particolare della facciata. (Fot. Brogi).

Non rimane, a ricordo di essa, che qualche disegno, la lunetta di Giusto Utens (fig. 413), con la facciata meridionale del palazzo preceduta da scalinata curvilinea e fontane, una stampa dello Sgrilli (fig. 414) e una dello Zocchi (fig. 415). Esse danno modo di ricono-

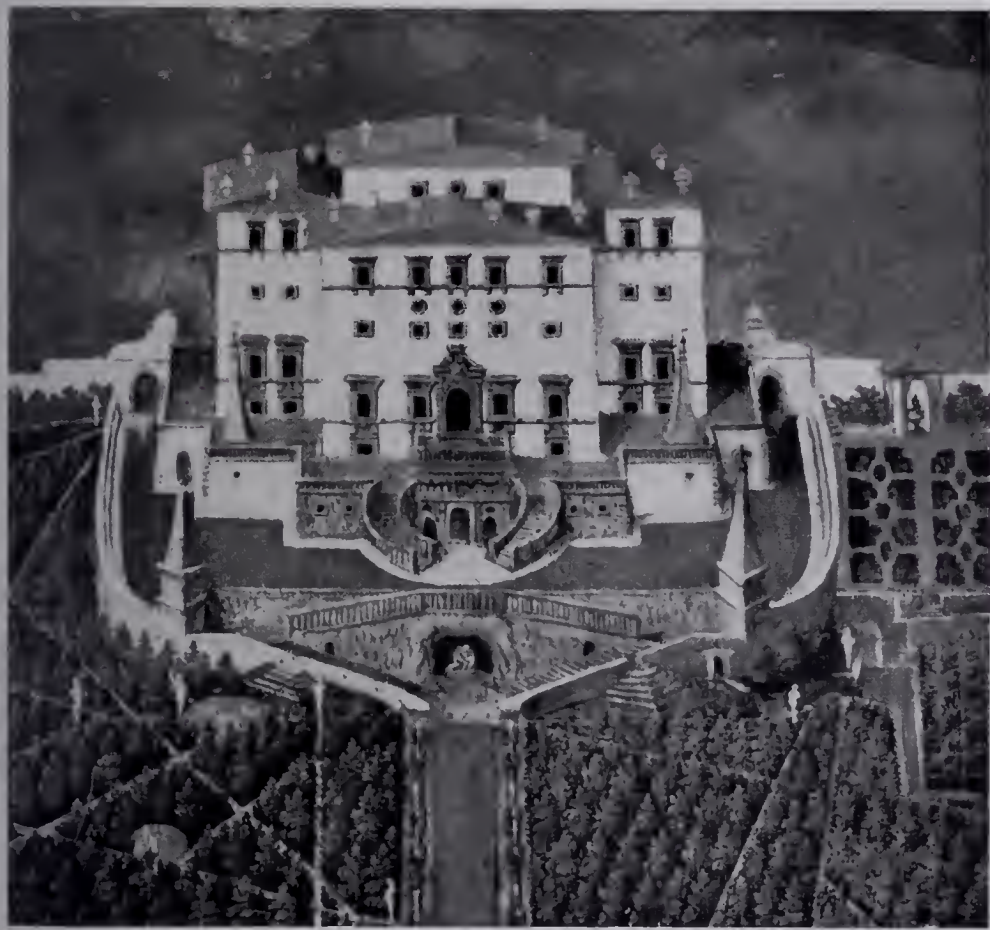



Fig. 413 — Pratolino (Firenze).
B. Buontalenti: Fronte della Villa a mezzogiorno (dalla lunetta di Giusto Utens).

scere l'influsso dell'Ammannati sul suo collaboratore in Boboli, specialmente nel gran prato chiuso dalla fontana dell'Appennino, come notò Vera Giovannozzi [1].

L'affresco dell'Utens può darci un'idea della elegante costruzione del palazzo, col movimento articolato e leggiero di masse che si ripercuote nello snodato zig zag del muro di cinta e culmina, senza

---

[1] *Ricerche su Bernardo Buontalenti,* Firenze, Leo S. Olschki.

Fig. 414 — Firenze, Pratolino. B. Buontalenti: Accesso alla villa da settentrione (Dallo Sgrilli).

Fig. 415 — Firenze Pratolino. B. Buontalenti: Villa e piazzale delle statue nel Settecento. (Dallo Zocchi).

arrestarsi, nel declivio delle due rampe girate a curva di bracciale che stia per rinchiudersi. La curvilinea tensione del muro di confine al prato e il rapido zig zag delle scalinate attorno alla grotta [1] riprendono con slancio il movimento di quel corpo di palazzo così svelto e vivo, così nelle sue membra snodato.

Dal triplice gruppo mediano di aperture nella facciata di mez-

Fig. 416 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Disegno per la grotta di Pratolino.
(Fot. Brogi).

zogiorno s'allontana la finestra verso l'angolo con agile distacco, che si ripete in senso verticale, tra il portone coronato d'alta cimasa e le finestre superiori. Finestre a tabella e oculi di mezzanini s'aprono come pupille tra il pianterreno e l'ultimo piano: gli oculi soltanto sulle tre finestrelle mediane, accentrando nel cuore della facciata l'effetto degli scuri. Da tale studio di graduate rarefazioni, di vivi rimbalzi e di soste, che riecheggiano dalla facciata ai corpi la-

[1] Un disegno per questa grotta si vede nel museo degli Uffizi (fig. 416).

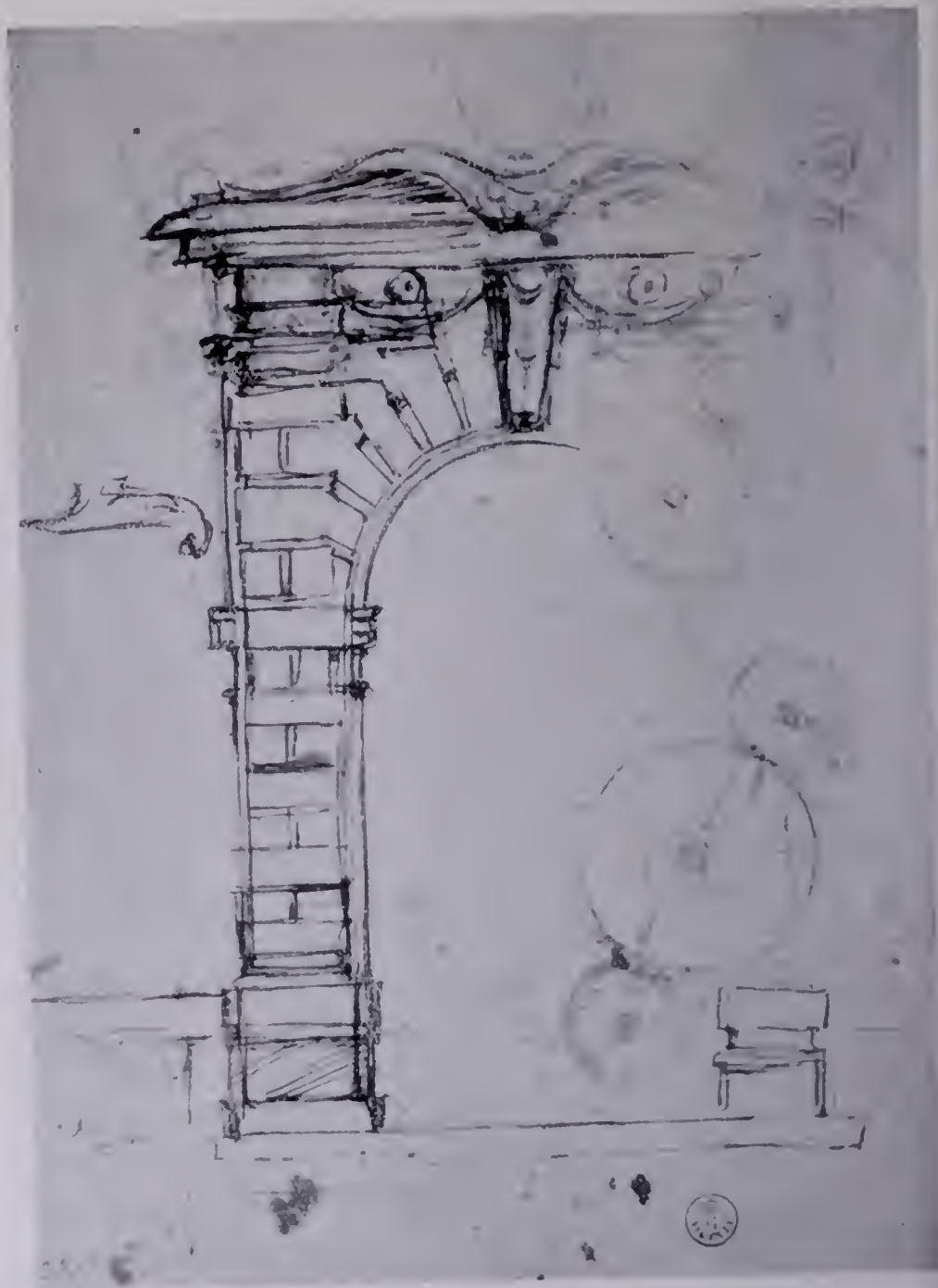



Fig. 417 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studio per la porta principale della villa di Pratolino.
(Fot. della R. Sovrintendenza alla Belle Arti in Firenze).

Fig. 418 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studio per la porta principale della villa di Pratolino.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

terali, l'edificio trae vita, elasticità, respiro, lo stesso movimento articolato e quasi alato che l'architetto ha impresso al portale della villa nei disegni degli Uffizi [1] (figg. 417-418). In uno di essi, sopra il giogo delle volute si eleva lo scudo, nell'altro, non ancor giunto alla fase definitiva, come si vede da qualche correzione a destra, lo scudo vi s'appende, e al sommo sta la corona. Vi è una grazia d'uccello nel movimento delle volute, su cui si libra leggiero il diadema, una spontanea levità in tutto l'ornato a linee rapide e corsive, a labili penombre, tali da rivelarci il gusto pittorico dell'architetto che s'insinua nello sviluppo delle membrature e ne attenua i tratti decisi.

Destino avverso ebbe anche l'opera di trasformazione del coro di Santa Trinita, interrotta dal Buontalenti stesso all'altezza delle due porte laterali e guasta dai continuatori, infine demolita per il ripristino dell'interno medievale, al termine dell'Ottocento, quando la scalinata del Buontalenti fu trasportata nella chiesa di Santo Stefano. Rimangono dunque soltanto la scala e il piccolo disegno rintracciato dalla Giovannozzi [2] in un foglio contenente studi relativi alla trasformazione da operarsi nel Battistero di Firenze per il battesimo del principe Filippo (1577). Sotto questo alato disegno, che alla maestà dell'antica costruzione sostituisce il capriccio di un gorgheggiante barocchetto, tutto fughe di linee sinuose e vivezza d'accenti, si vede un prospetto d'altare, con le porte laterali simili a quelle che eran nel coro di Santa Trinita avanti i restauri, e con una struttura slanciata e mossa, che bene doveva coordinarsi alla struttura scattante della scala e con essa ingrandire illusionisticamente l'angusto spazio del presbiterio. L'estro pittorico del Buontalenti si sbizzarrisce nel nervoso disegno della scalinata agli Uffizi (fig. 419), spezzando le orizzontali con grandi conchiglie a spira, interrompendo le rette della balaustrata con rapide curve, scoccando volute mordenti ai lati dello scudo. Come può vedersi anche nella fotografia del coro di Santa Trinita avanti i restauri, l'effetto che risultava da tanti contrasti era quello di veemente espansione, di spinta sui lati per ingrandire la scena. Nello stesso disegno si vede uno schizzo di demone alato [3], una delle tante trasfigurazioni buon-

[1] Disegno identificato dalla Dott. VERA GIOVANNOZZI nello studio citato.
[2] V. studio citato.
[3] Per le mensole che sorreggon la scala.

talentiane in senso barocco della maschera michelangiolesca. Par che il movimento della scala riecheggi in quella fiammeggiante, irta maschera alata, simile all'altra che si vede, ridotta, sulla fonte all'angolo di Borgo Sant'Jacopo con via dello Sprone (fig. 420). La traduzione in pietra del disegno di Bernardo Buontalenti (figg. 421-423), ora nella chiesa di Santo Stefano in Pane, è tra le novità più gustose dell'architettura manieristica in Firenze. I motivi mi-

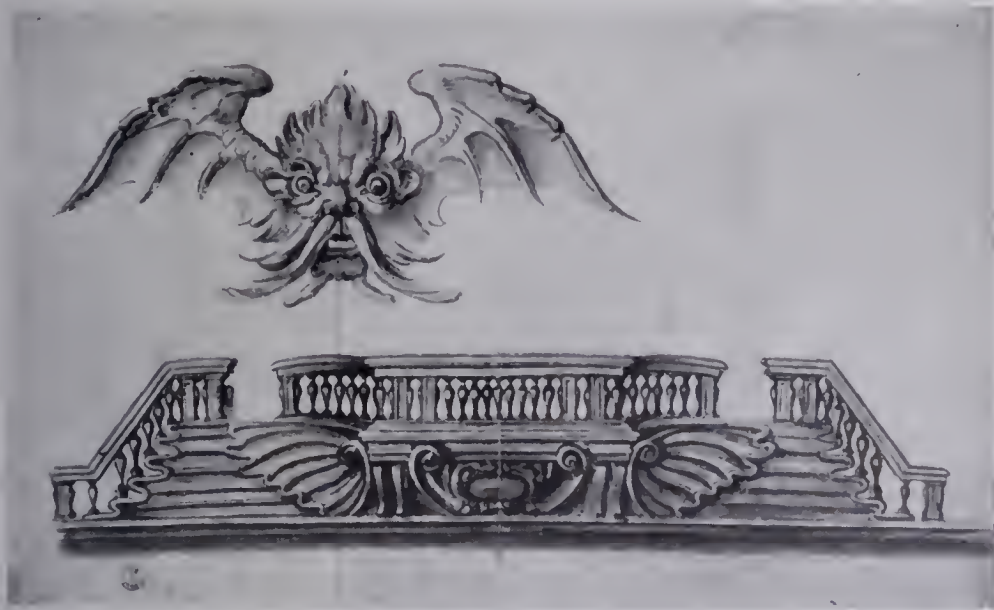



Fig. 419 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Disegno della scala di Santa Trinita.
(Fot. Brogi).

chelangioleschi di maschere e di conchiglie riappaiono con vivacità smagliante, pittoresca. Arrotolati cartigli, mensole pettorute, ali di vampiro scattanti all'apice, spezzano l'ampia scalinata, contrapponendo l'estro barocco dei loro moti alla perfetta eleganza plastica delle balaustre semplici, che paiono uscite dalla bottega di un insuperabile vasaio fiorentino. Fertile di risorse, la fantasia del Buontalenti pone sul collo di quei torniti birilli, lungo le rampe in discesa, una testa di leone drappeggiata a regger le sottili sponde, in spontaneo accordo con la grazia fiorita e nervosa di una costruzione tutta spinte e controspinte, libertà e scintillio. Le balaustre poggiano sopra l'orlo arrotondato della scala, come di tappeto che di grado in grado si srotoli, scendendo al piano.

Nel 1574 il Buontalenti diede inizio al Casino, oggi palazzo di Giustizia (fig. 424), negli Orti medicei di San Marco, vero specchio del suo stile nella semplicità della facciata adorna con signorile grazia.

Fig. 420 — Firenze, Angolo tra Borgo Sant'Jacopo e via dello Sprone.
B. Buontalenti: Fonte.
(Fot. Alinari).

Una semplice zona piatta di cornice, che si ripiega appena sotto le basi delle finestre, divide come cintura di seta la vasta superficie, sottolineando la lunghezza della orizzontale, e staccando, a differenza che negli edifici dell'Ammannati, dove ogni movimento di

Fig. 421 — Firenze, Chiesa di Santo Stefano. B. Buontalenti: Scala già di accesso al coro di Santa Trinita.
(Fot. Brogi).

Fig. 422 — Firenze, Chiesa di Santo Stefano. B. Buontalenti: Particolare della scala già in Santa Trinita.
(Fot. Brogi)

membratura tende a ripercuotersi nell'intero organismo architettonico, i vari elementi decorativi. Il ritmo semplice, monotono degli spazi tra porta e finestre, tra finestra e finestra, par scaturisca da quella incolore unità della base, da cui, come da liscia pagina, il Buontalenti ha staccato porta e finestre del piano terra acconciate a festa, fiorite dal gusto personalissimo dell'architetto. Il bugnato

Fig. 423 — Firenze, Chiesa di Santo Stefano.
B. Buontalenti: Particolare della scala già nel coro di Santa Trinita
(Fot. Brogi).

metallico che cinge tutta la porta (fig. 425) si ripiega con tenue aggetto sulle lesene, s'insinua nello sguscio leggermente ogivale, e la grande conchiglia, da cui sbuca, nella lunetta della porta di legno, una bertuccia sfavillante di vita, ripercuote il movimento della sua raggiera nella cornice festonata della lunetta stessa, come orlo increspato di vortice, a luministiche oscillazioni. Il sinuoso scudo, alato da morbidi nastri e reggente una gemmata corona, il balcone coi densi festoni appiattiti [1], tra balaustri intagliati come

[1] L'originale, in pietra arenaria, fu trasportato nel Museo di San Marco.

in legno prezioso, accennano qua e là motivi che riappariranno, più liberi, tra i labili avvolgimenti delle linee borrominiane. Altrettanto squisite sono le finestre del piano terra (fig. 426), con limpide cornici ingioiellate da mensole a teste d'ariete, e adorne nei piedistalli da sostegni a motivo grottesco geometrizzato, e da conchiglie

Fig. 424 — Firenze, Via Cavour. B. Buontalenti: Facciata del Casino mediceo. (Fot. Alinari).

tagliate in spessore, spianate sopra densi festoni a bilanciere. A differenza che nelle architetture dell'Ammannati, dove l'ornamento, bucherellato, increspato, lavorato a cesello, mira ad effetti di pittorica mobilità, e le conchiglie raggiano veementi dal fondo cavo, nel prospetto del Casino mediceo esse si adagiano sul fondo, come foggiate di pasta compatta; le sinuosità son lievi e preziose, festoni s'addensano e si spianano; tutto si stende chiaro alla luce. Par che la conchiglia entro la lunetta della porta riecheggi ovunque, nelle ali di drappo, nello scudo, in quel duttile bugnato a zone me-

Fig. 425 — Firenze, Casino mediceo. B. Buontalenti: Portale.
(Fot. Alinari).

Fig. 426 — Firenze, Casino mediceo. B. Buontalenti: Finestra.
(Fot. Alinari).

talliche, nei davanzali a giogo, nella cornice della lunetta mossa a festoni, danzante all'onda del sole e dell'ombra. La concavità della conchiglia ovunque risuona.

La stessa calma armonia spira dal cortile (figg. 427-429), che l'architetto interrompe nella regolarità uniforme delle sue estese facciate, accentrandone gli effetti in un avancorpo mediano svelto e semplice, distribuito in tre assi di finestre e finestrelle ai lati, di

Fig. 427 — Firenze, Casino mediceo. B. Buontalenti: Il cortile. (Fot. Alinari).

porta, finestra e orologio nel centro, e prolungato con agile grazia da una campana su piedistallo a gradi. Tutto è eseguito con raffinata cura: la superficie serica tra cinture e catene di nitido raso, il bugnato liscio della porta, con l'agile raggiera, soprelevata dalle finestre terrene sin quasi all'altezza del primo piano, le finestrine sotto il cornicione, di qua e di là dall'anello dell'orologio come fibula preziosa. In un minuscolo attichetto a gradi con la campana culmina quella ridotta torricella, composta con inimitabile serena grazia, tutta serica, nel bugnato e nelle tese cornici [1].

[1] All'aristocratica semplicità del cortile s'accorda la fonte di puro taglio geometrico, con la Venere del Giambologna al suo culmine.

Fig. 428. Firenze, Casino mediceo B. Buontalenti. Facciata sul cortile.

Fig. 429 — Firenze, Casino mediceo.
B. Buontalenti: Particolare di facciata verso il cortile.
(Fot. Brogi).

Fig. [illegible] — Firenze, Palazzo degli Uffizi. B. Buontalenti e B. Poccetti: La tribuna

Fig. 431 — Firenze, Palazzo degli Uffizi. B. Buontalenti e B. Poccetti: Tribuna. (Fot. Brogi).

Nel 1574, morto il Vasari, venne affidata al Buontalenti la direzione della fabbrica degli Uffizi, dove egli aperse nell'ala est del piano superiore la galleria, illuminandola con ampie vetrate, e, con l'aiuto del Poccetti, costruì e ornò la grande tribuna ottagonale (figg. 430-432), cingendola in basso d'un prezioso zoccolo di marmi e girando, sopra un tamburo rabescato di fregi a musaico, il bal-

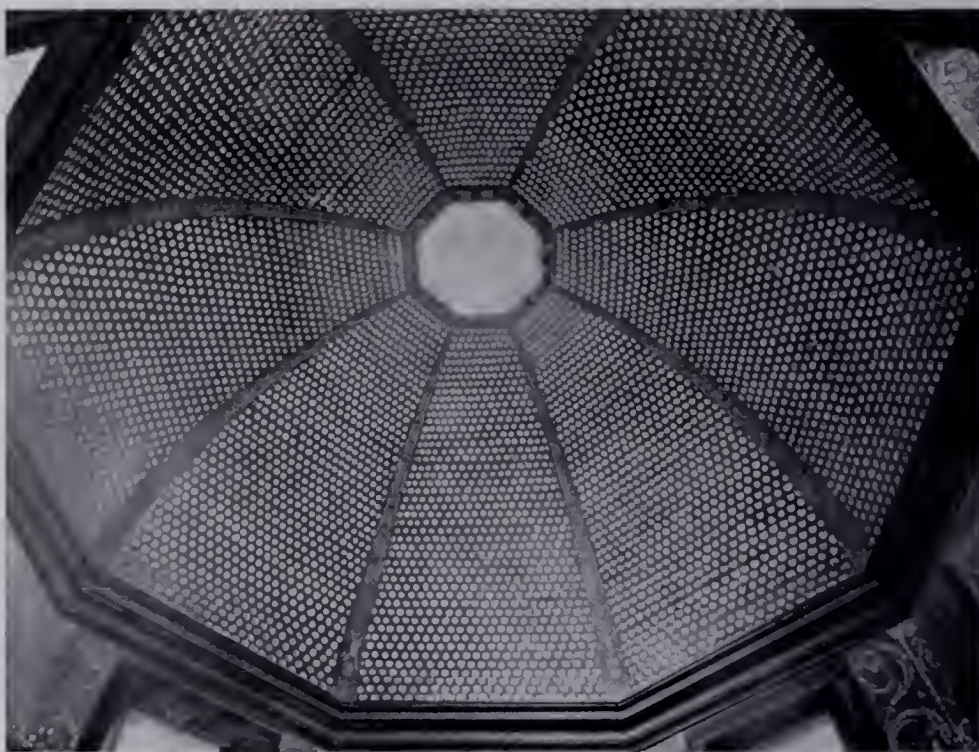



Fig. 432 — Firenze, Palazzo degli Uffizi. B. Buontalenti e B. Poccetti: Particolare della cupola. (Fot. Brogi).

dacchino di una volta costellata di madreperlacee conchiglie. Marmi multicolori stendono un tappeto di orientale ricchezza sul pavimento di questo padiglione regale destinato a ospitar capolavori riuniti dalla corte medicea [1].

Novità ammirata in Firenze fu la porta delle Suppliche (fig. 433), databile dopo il 1580, e cioè dopo la congiunzione dei palazzi degli Uffizi e della Zecca, e vantata dal Silvani nella vita del Buontalenti: « fece quella bella porta, tanto amirata delle suplice dove fu il primo

[1] La galleria degli Uffizi era finita nel 1581; la tribuna vari anni dopo.

Fig. 433 — Firenze, Portico degli Uffizi. B. Buontalenti: Porta delle suppliche. (Fot. Alinari).

ardire di metere i frontispizi a rovescio per mettere la testa del duca Francesco ». L'appiattimento delle incorniciature buontalentiane si ritrova anche qui, dove la porta è cinta da bande come assicelle di legno chiodate per tener ferme e basse, aderenti alla parete, le late-

Fig. 434 — Firenze, Giardino di Boboli. B. Buontalenti: Frontispizio. (Fot. Alinari).

rali lesene doriche appena sporgenti in profilo: una tabella, anch'essa lignea, rialza lievemente l'architettura della porta, la cui robusta cornice regge le volute rovesce del timpano. Tutta quella costrizione delle membrature sottostanti, inchiodate e compresse, aggiunge slancio al colpo d'ali delle volute divergenti, tra cui s'insinua il pie-

distallo del marmo scolpito da Giovanni Bandini, accordandosi col movimento raggiante del bugnato piatto dietro la testa del duca Francesco, e con lo slancio verso l'alto del ritratto innalzato da mensole e piedistallini. Il vano della finestra a lunetta che s'apre dietro lo svelto busto del Bandini accentua l'effetto pittoresco della cimasa, per il contrasto tra il suo ventaglio d'ombra e il chiarore

Fig. 435 — Firenze, Grotta nel giardino di Boboli.
B. Buontalenti e B. Poccetti: Particolare dell'interno.
(Fot. Brogi).

dei marmi, e tutto alleggerisce con la spinta della raggiera che da quel vuoto si parte. Come le rampe della scala di Santa Trinita, i tronconi rovesci del timpano, che si spalancano sulla porta delle Suppliche ad ali tese, mostrano la tendenza del Buontalenti verso dinamica espansione, effetti di movimento centrifugo.

I lavori per la grotta di Boboli (figg. 434-437) ebbero inizio nel 1583. Il Buontalenti apparatore e scenografo godette a improvvisare il pittoresco prospetto, sovrapponendo a un basamento come forbita armatura pareti a superfici granose, per sciorinarvi targhe

come arazzetti e fiorirle di ghirlande, sbalzar svelte chimere entro cartelle, tartarughe e vele, sospese a festoni. Le ampie nicchie nel basso, di purissimo scavo, con i basamenti ornati d'incrostazioni calcaree a richiamo del rustico sovrastante, appena interrompono la compattezza delle ali, come di grandi piloni: da quelle ali s'addentra alquanto l'architrave dell'intercolunnio dorico, dietro cui s'affonda l'ombra della

Fig. 436 — Firenze, Grotta nel giardino di Boboli.
B. Buontalenti, B. Poccetti e V. de' Rossi: Tempietto di Proserpina.
(Fot. Brogi).

grotta tra il candore dei fusti di marmo, come dietro il grande arco superiore frangiato di stalagmiti. Il cavo tenebroso, interrotto dalla sbarra ferrigna dell'architrave, appare più profondo, lasciando appena scorgere nel velo dell'oscurità la multiforme popolazione della grotta, arrampicata su per le rocce a comporre favoloso scenario teatrale. Ridotta a semplicità estrema l'architettura della base, il Buontalenti gode a lasciar libero, in contrasto immediato, il capriccio pittorico del frontone col sinuoso coronamento, da cui ricadon le incrostazioni calcaree come frange di rampicanti, selvagge capigliature. Due

Fig. 437 — Firenze, Grotta nel giardino di Boboli.
B. Buontalenti, B. Poccetti e il Giambologna: Tempietto di Venere.
(Fot. Brogi).

immagini allegoriche, ingioiellate d'ornati, svelte e preziose, seggono ai lati dello scudo mediceo in posa lieve, sospesa. Lo scenografo, l'inventore estemporaneo degli apparati di festa, il disegnatore briosissimo delle trasformazioni da eseguirsi nel battistero fiorentino per il battesimo del principe Filippo, compone scherzando quel

baldacchino di verzura, fiorito sipario alla scena animata della grotta. La fantasmagoria si svolge anche più libera all'interno, nella esuberanza ornamentale dei paesaggi improvvisati in creta e a colori, dal Buontalenti e dal Poccetti, con smagliante vivezza, con un gioioso brio che trova violento contrapposto nei prigioni di Michelangiolo, ora rappresentati da calchi. Nel 1585 eran collocate negli angoli della grotta le quattro statue, « ch'andavano in Francia... che pare che sieno fatti aposta, che reggono la volta »[1].

Nell'interno della prima grotta la decorazione del soffitto e delle pareti è opera del Poccetti, che, guidato dal Buontalenti, si è messo all'unisono con il motivo di stalattiti, svolto dai fontanieri sui disegni dell'architetto. La seconda grotta, di passaggio alla terza con la fonte del Giambologna, è ornata di grottesche dal Poccetti e di finte statue entro riquadri, secondo uno schema men libero, meno fantastico. La terza e ultima grotta figura il tempietto di Venere. Di pianta ovoidale, è rivestita da un roseto a pergola, e aperta da oculi entro ghirlande.

Mentre attendeva alla grotta, il Buontalenti dava inizio, nel 1584, ai lavori per il convento di Santa Trinita, ove « fece quel bel chiostro e tutto il convento di parione e facciata »[2]; nel 1586 trasformava, in occasione delle nozze di Virginia de' Medici con Cesare d'Este, un salone al primo piano del palazzo degli Uffizi in teatro, ora smembrato in più locali e distrutto. Nessun vestigio rimane di quest'opera, tanto appropriata alle tendenze dell'architetto, eccetto le porte in marmo mischio (fig. 438), che tutte s'aprivano nel vestibolo del teatro « adorno di sì bella architettura che sempre è stata di meraviglia a tutto il mondo »[3].

La fantasia scenografica dell'architetto ha una delle sue più sorprendenti espressioni nei tre disegni della raccolta Uffizi per la sistemazione di piazza Pitti (figg. 439-441), nn. 2312 A, 2305 A, 2303 A, che si crederebbero progettati per uno scenario di commedia piuttosto che per una vera e propria costruzione architettonica, tanto libero e improvvisato è l'effetto pittorico che all'architettura toglie ogni consistenza e infonde una scintillante vita effimera. È

[1] SILVANI, *Vita del Buontalenti*.
[2] C. S.
[3] C. S.

Fig. 438 — Firenze, Palazzo degli Uffizi. B. Buontalenti: Porta nel vestibolo del teatro mediceo.
(Fot. Brogi).

necessario ricorrere alla descrizione del Baldinucci nella biografia del Cigoli per assicurarci di esser davanti a un progetto destinato a tradursi in durevole realtà: « Per ordine dello stesso granduca

Ferdinando fece (il Cigoli) un bel disegno per l'accrescimento e riduzione a suo fine del palazzo de' Pitti, in quello espresse un suo pensiero, che fu di nulla guastare il fatto fino a quel tempo, di mettere a piano la piazza (che notabilmente pende verso la via) per tanto spazio, per quanto si fosse potuto comodamente dare il passo, e il rigiro alle carrozze, le quali si fusser dovute condurre dal rimanente della piazza per due branche, che dovevan rompere le scalere

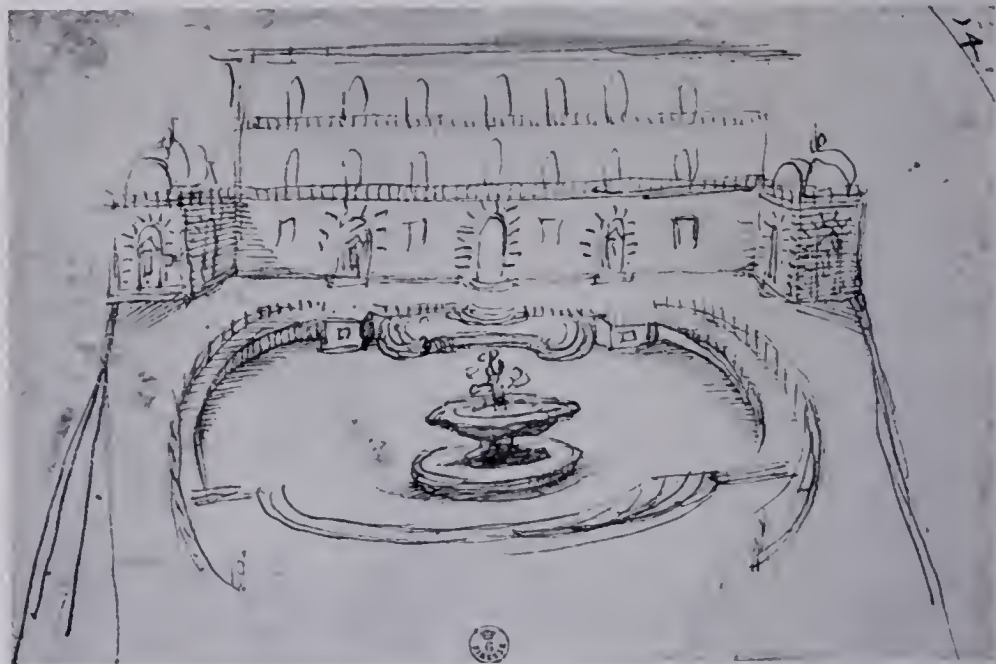
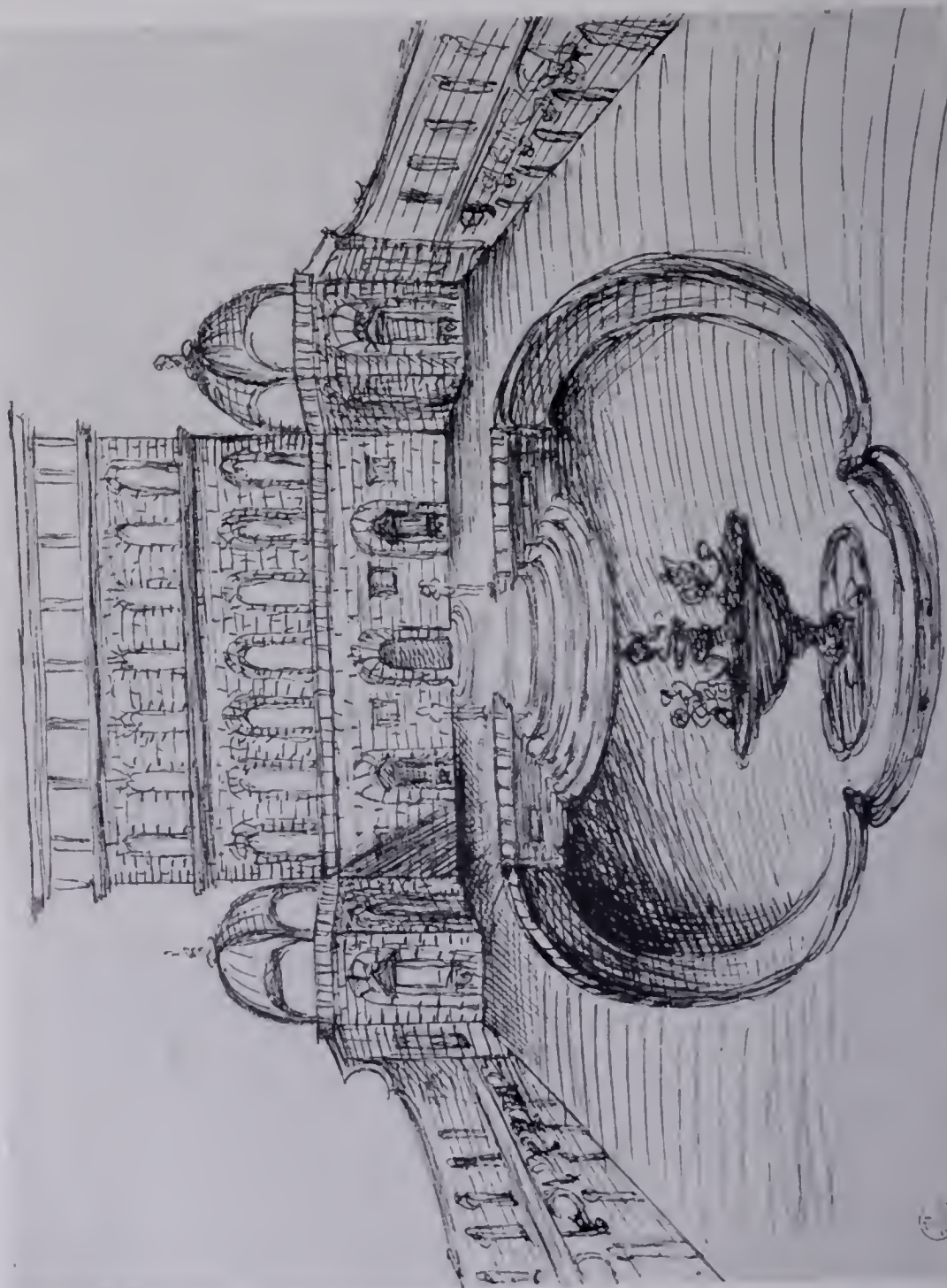



Fig. 439 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studio per la sistemazione di piazza Pitti.
(Fot. della R. Sovrintendenza dalle Belle Arti in Firenze).

sopra esso piano; davanti alla porta faceva assai più largo, ed in figura d'elisse. E sotto le scale doveasi graziosamente risedere due belle fontane. Tirava poi da i lati con le due ali, per quanto s'estende la piazza fino alla via, del medesimo ordine toscano, e colle stesse finestre terrene ferrate, alle quali, acciò che ricorressero al piano di quelle del palazzo, tirava sotto alcune volte atte a prestare vari comodi alle genti di servizio della Corte, de' Cavalieri, e delle carrozze medesime, alzava queste ali fino al ballatoio delle seconde finestre, ove terminavano in un bel terrazzo ». Tali coincidenze si trovano fra la descrizione del Baldinucci e il gruppo di disegni del Buonta-

Fig. 440 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studio per la sistemazione di piazza Pitti.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

lenti cui appartengono i tre indicati, da far pensare, come osserva Vera Giovannozzi [1], o che il Cigoli si sia valso direttamente degli studi del Buontalenti per il suo progetto, o che il Baldinucci abbia

[1] *Ricerche su Bernardo Buontalenti*, cit. a pag. 8.

[illegible] Gabinetto di stampe e di segni agli Uffizi. B. Buontalenti. Disegno per la sistemazione di piazza Pitti.

erroneamente attribuito al Cigoli i disegni del Buontalenti [1]. Il pendio della piazza, con le sue ripide scale, le ali minori sfuggenti e spalancate in rapido divergere, i due avancorpi agli angoli con terrazzi sormontati da cupole slanciate a mongolfiera, il prospetto con le

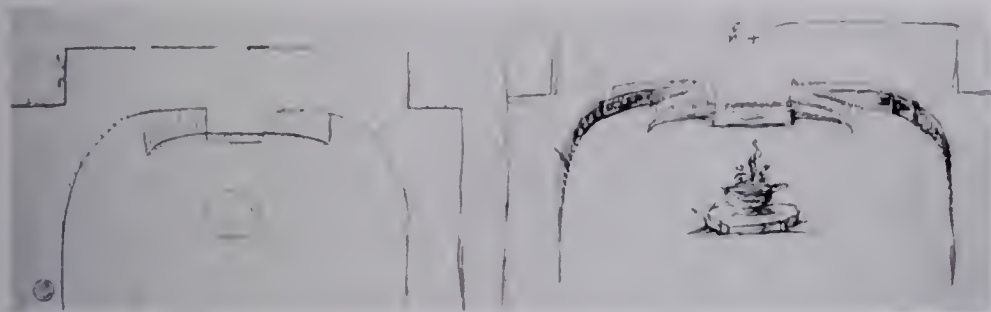



Fig. 442 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studio per la sistemazione di piazza Pitti.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti, in Firenze).

finestre dell'Ammannati entro le nicchie, coronato nei due ultimi disegni da un'aperta loggia, la fontana con la sua scala a conchiglia e le sponde sinuose, quasi mosse dalle prime aure di un barocchetto

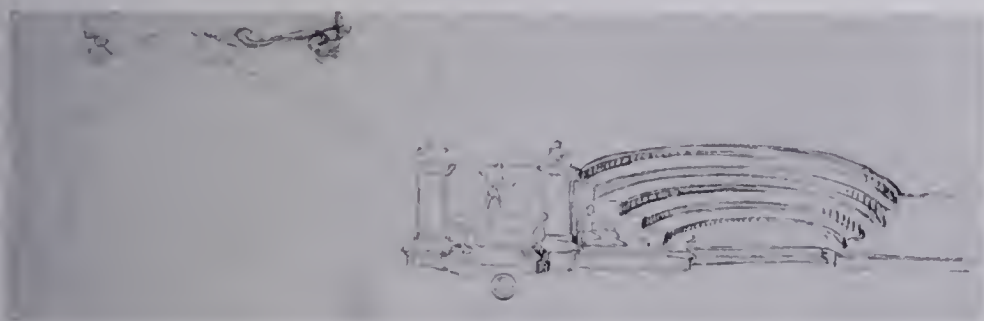



Fig. 443 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studio per scala e fonte.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

---

[2] Alla sistemazione di piazza Pitti si riferisce anche il disegno n. 2308 A (figura 442) agli Uffizi, altro capolavoro del Buontalenti disegnatore, che trasforma la fontana in soprammobile prezioso, e il contorno del laghetto in monile, prodigando « gentilezze di orafo » col segno acuto, sottile, metallico. Gareggiano con esso i disegni n. 2313 A e 2515 A (figg. 443-444), studi di scale e fontane prossimi a quelli per la sistemazione di piazza Pitti, e com'essi databili al 1586, data scritta su un disegno del Buontalenti similmente condotto (Uffizi, n. 2410 A (fig. 445). Nei due fogli suddetti son studi di scale e fonti, dove lo scenografo par voglia trasfondere alla pietra il labile gioco dell'onda nelle sporgenze e nelle rientranze profonde e fugaci.

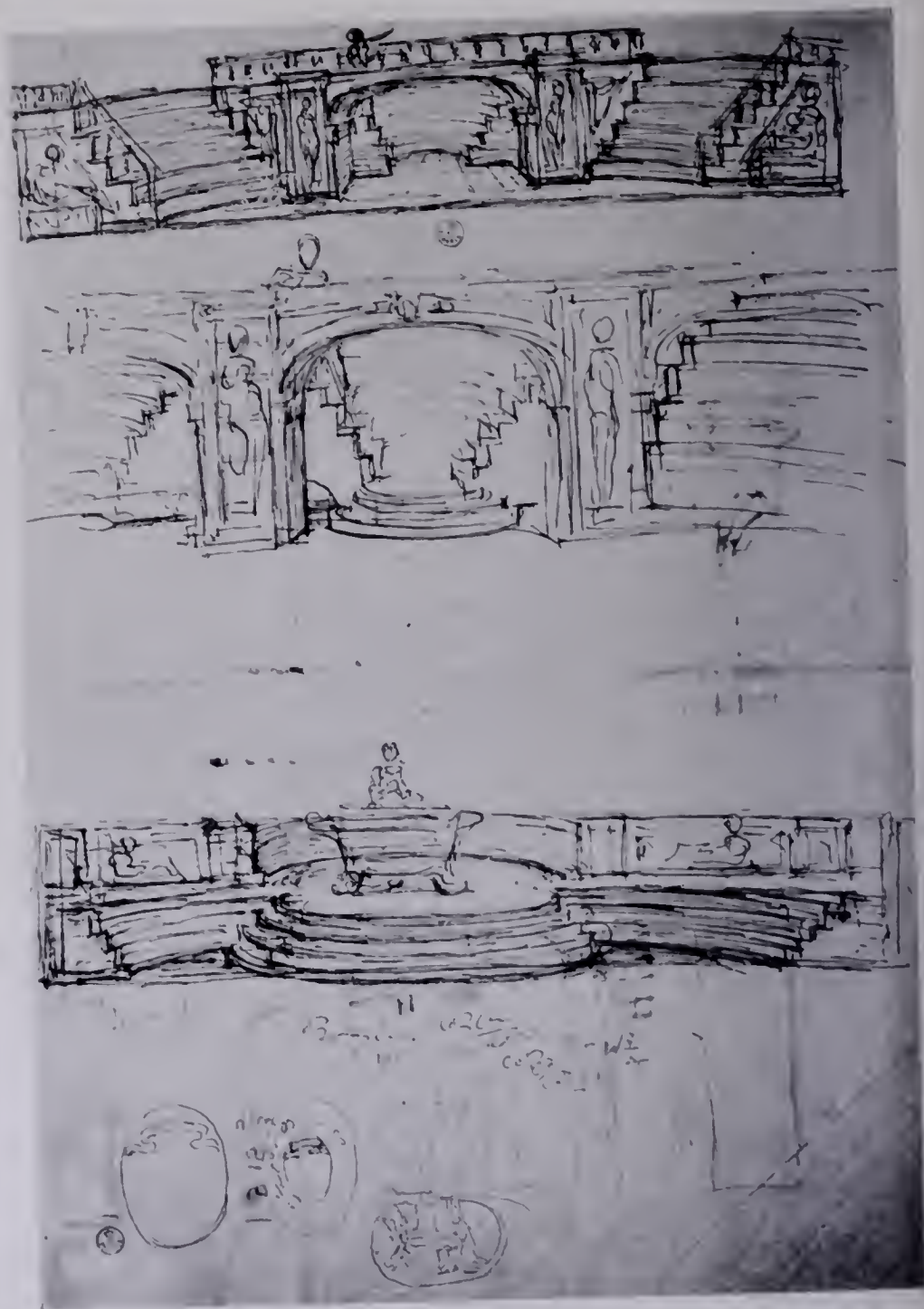



Fig. 444 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studii di scale.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

borrominiano, tutto fa pensare, davanti a questi spiritosi estemporanei disegni, a « Bernardo dalle girandole » più che a Bernardo architetto. Il segno stesso, mutevole e fulmineo, correndo a saette, scoppiettando in faville, ottiene effetti pirotecnici, e trasforma in apparizione fantastica la realtà architettonica.

Il modello in legno del 1587 (fig. 446) per la facciata di Santa

Fig. 445 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studi vari, datati 1586.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

Maria del Fiore non ci dà rimpianti per la mancata esecuzione del progetto buontalentiano [1]. La ricerca del pittorico, del nuovo, del capriccio decorativo, qui giunge all'eccesso; la sovrabbondanza degli ornamenti, che tutta invadono la facciata, stanca l'occhio e distrugge l'unità di organismo; colonne e pilastri, alternati in ordine inverso

[1] A ragione VERA GIOVANNOZZI avvicina alla facciata di Santa Maria del Fiore piuttosto che a quella di Santa Trinita il disegno degli Uffizi n. 2441 *a* (fig. 447) improvvisato con scintillante vivezza pittorica dal tratto rapido, elettrico, a gocce, a stille d'inchiostro, potremmo dire, pirotecnico.

Fig. 446 — Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
B. Buontalenti: Modello in legno per la facciata.
(Fot. Alinari).

tra il pianterreno e il primo piano, conchiglie dalle più svariate fogge, terrazzi a balaustre, nicchie grandi e nicchie piccole, scudi e ghirlande, cartelle e cartelle, compongono una decorazione trita, esteriore, guasta dal suo eccesso e dalla scarsa coordinazione. Il bizzarro giunge al bislacco, al controsenso architettonico; anche l'armonia vien meno, come può vedersi in quelle strambe volute dell'attico, a festoni che

Fig. 447 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studio per la facciata di S. Maria del Fiore.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

si partono da una conchiglia, e nelle altre che rompono sgradevolmente la linea del frontone. L'orientamento dell'architetto manierista verso le tendenze pittoriche del barocco si smarrisce in questa contraffazione di motivi michelangioleschi e vasariani, i cui elementi non riescono a fondersi in un organismo vitale, ma son posticcio ornamento di una facciata inelegante di linea. Si noti come

Fig. 448 — Firenze. Palazzo Vecchio. B. Buontalenti e collaboratori: Facciate secondarie. (Fot. Brogi).

il Buontalenti abbia trasformato l'evidente spunto albertiano da Santa Maria Novella, nel piccolo portale incluso entro l'alta arcata [1].

[1] Il motivo è ripreso dal suo scolaro Silvani nel modello, zeppo di pesanti ornati, per la stessa facciata.

Fig. 449 — Firenze, Palazzo della Signoria. B. Buontalenti e collaboratori: Facciate secondarie.
(Fot. Brogi).

Nel 1588 diede principio ai lavori di ricostruzione della parte di Palazzo Vecchio verso piazza San Firenze e Via de' Gondi, studiando di ritrovare, con lo spessore di un bugnato pesante, irregolare e rude, l'antico tono, severità rupestre (figg. 448-450). In quello stesso

Fig. 450 — Firenze, Palazzo della Signoria.
B. Buontalenti e collaboratori: Facciate secondarie.
(Fot. Brogi).

Fig. 451 — Firenze (dintorni). B. Buontalenti: Villa della Petraia, da lui rinnovata.
(Fot. Alinari).

anno pose termine all'ingrandimento dell'antico arsenale pisano, e dopo il 1589 compì i lavori (iniziati nel 1575), di restauro e di abbellimento alla Villa della Petraia (figg. 451-454), ove si vedono in-

Fig. 452 — Firenze, dintorni. B. Buontalenti: Villa della Petraia, da lui rinnovata. (Fot. Alinari).

fatti gli stemmi de' Medici e di Lorena. Qui, l'estrema semplicità, voluta anche dall'adattamento a una preesistente fabbrica, riconduce alla raffinata signorilità del suo gusto il Buontalenti, che al primo piano scandisce lo spazio della facciata mediante coppie di semplici finestre oblunghe, e al piano terra congiunge il portale cen-

Fig. 453 — Firenze (dintorni). B. Buontalenti: Villa della Petraia, da lui rinnovata.
(Fot. Brogi).

Fig. 451 — Firenze, B. Buontalenti: Villa della Petraia, da lui rinnovata
(Fot. Brogi)

Fig. 455 — Firenze. B. Buontalenti: Fortezza di Belvedere.
(Fot. Alinari).

tinato, di brunelleschiana forma, con due finestrelle rettangolari, senz'altro ornamento che mensolette sotto il davanzale e il cappello. La facciata, con le sue nitide incorniciature, si ravviva al centro nel motivo dello stemma, la cui linea, elegante e slanciata, unisce i due ordini. Ed ecco il bugnato serico delle catene d'angolo, scuro sulle bianche pareti, continuarsi dall'edificio nella sovrastante torretta,

Fig. 456 — Firenze, Fortezza di Belvedere. B. Buontalenti: Baluardo San Giorgio. (Fot. Brogi).

come gabbia leggiera, sostenuta da una teoria di mensole e traforata da aperture quadre nel basso, da arcate in alto, le inferiori divise per una colonnetta di candido marmo in vivace distacco dalla piatta cornice grigia. La torre degli antichi castelli si presenta così, civettuola e ridente nella sua grazia lieve.

Simile schema, benchè alterato da finestre asimmetriche, si ritrova nel palazzo della fortezza di Belvedere (figg. 455-457), eretta per Ferdinando I tra il 1590 e il 1595, agile costruzione, tutta animata dal moto degli avancorpi laterali e dalla cornice che sovrasta al piano terra del solo corpo mediano rientrante, accentuandone lo

stacco dalle ali. Come nel prospetto del Casino mediceo verso il cortile, il culmine della facciata è segnato da una campana sopra alta base con orologio entro specchio. Il gusto signorile del Buontalenti si esprime nella precisione e nella purezza delle superfici levigate; si veda la casamatta a destra del palazzo col suo nitore di specchio e quelle quattro pupille delle finestruole tagliate nello spessore del

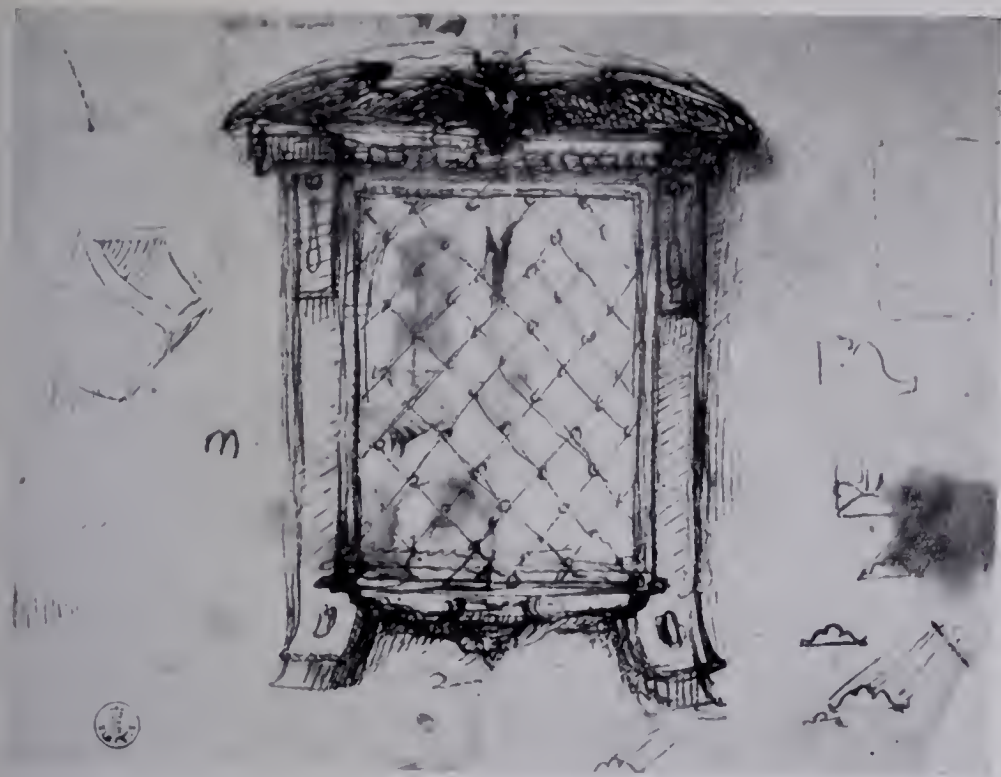
Fig. 457 — Firenze, Fortezza di Belvedere. B. Buontalenti: Facciata. (Fot. Brogi).

muro. Par che tutto il quartiere attorno, anche nelle sue case moderne, abbia riflesso quella semplice eleganza.

Opera inferiore del Buontalenti è la facciata della chiesa di Santa Trinita (fig. 458), elevata fra il 1593 e il 1594, di un gusto decorativo trito e lambiccato. I fronzoli del tardo manierismo fiorentino s'innestano a un modello romano sangallesco — tipo facciata di Santo Spirito in Sassia —, con troppo marcato contrasto fra la piatta stesura delle pareti e l'impetuosa sporgenza della cornice del timpano e dell'altra che sovrasta all'architrave. La forza espressa dall'espansione orizzontale dell'ordine inferiore, a contrasto con l'agile

slancio verticale della facciata, non trova eco nel capriccio decorativo di mascherette e festoncini penduli dall'alto dei portali, nelle

Fig. 458 — Firenze, Chiesa di Santa Trinita. B. Buontalenti: Facciata. (Fot. Alinari).

leggiadre volute che s'incontrano agli angoli dell'attico, nell'adorna cartella dell'oculo. Anche le finestre si trasformano in targhe, per quelle volutine inferiori, così delicatamente staccate dal piano di base da sembrar lamine metalliche appena sbalzate, e sopra la porta mediana la gran targa che accoglie la Pietà del Caccini s'impiuma

Figg. 459-460 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studi di finestre.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

in alto ad accompagnar il moto di volute e ghirlande, festoso addobbo ai capitelli delle lesene [1]. L'effetto pittorico non è raggiunto traverso quel moltiplicarsi di motivi ornamentali a ricamo sul fondo liscio della facciata.

In palazzo Strozzi al Canto de' Pazzi, detto Palazzo Nonfinito, che ebbe inizio nel 1593 (figg. 462-465), e dal Buontalenti fu con-

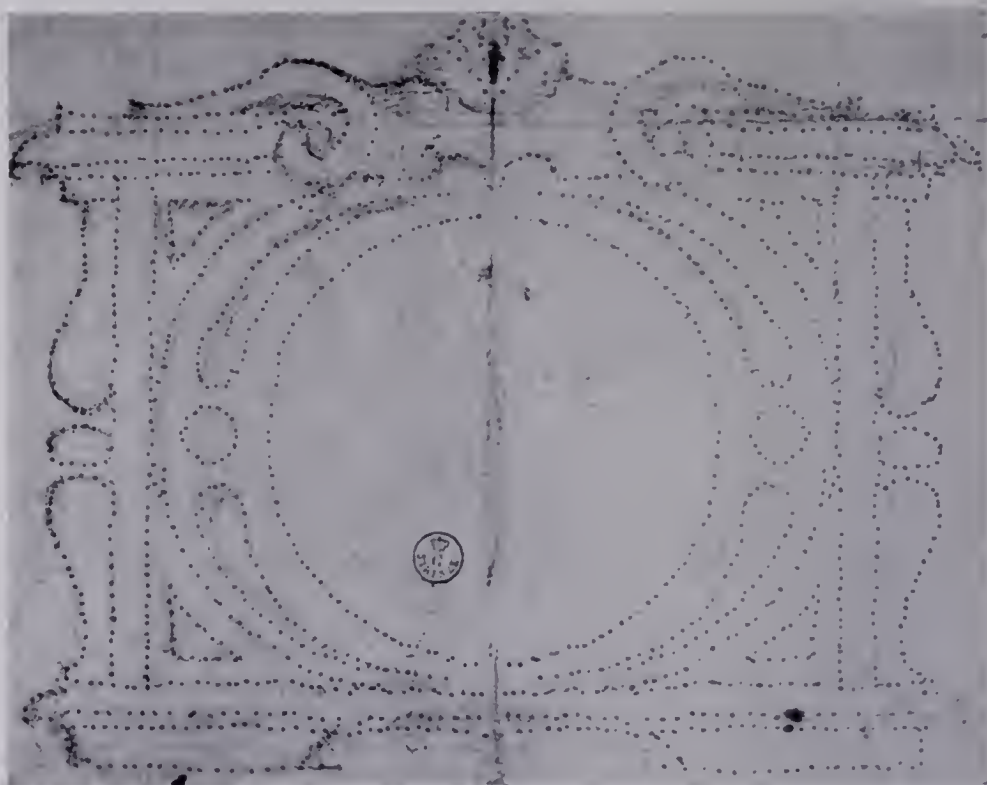



Fig. 461 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Studio di targa con oculo.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

dotto solo nell'ordine inferiore della facciata [2], a differenza che nel Casino mediceo e nella maggior parte dei suoi prospetti, le porte e le finestre riccamente ornate, invece di staccare da un piano liscio, staccano da un fondo corazzato di rustico, che costringe l'architetto

---

[1] Rispondono allo stile della facciata di Santa Trinita i disegni n. 2388 A, 2438 A, 2439 A, della raccolta Uffizi (figg. 459-461), per finestre e oculi, bellissimi i due primi, gettati con impetuoso segno, a penna l'uno, a carboncino l'altro, come abbozzato in colante pasta di colore.

[2] Gli succedettero il Nigetti e Santi di Tito.

Fig. 462 — Firenze, via del Proconsolo.
B. Buontalenti e collaboratori: Facciata di palazzo « Non finito ».
(Fot. Brogi).

Fig. 463 — Firenze. Palazzo « Non finito ».
B. Buontalenti e collaboratori: Particolare della facciata.
(Fot. Brogi).

Fig. 464 — Firenze, Palazzo « Non finito ». B. Buontalenti: Finestra. (Fot. Brogi).

a forzare il gioco delle ombre, ad accentuare, nelle finestre, la sporgenza del davanzale a gradi, ad arrotolare con enfasi il cartoccio barocco, variamente mosso, da cui sbucano mostri alati e s'incurvan conchiglie. Anche i pendenti delle mensole, simili a quelli di Santa Trinita nell'estremità inferiore spaccata e rimbalzante, trag-

Fig. 465 — Firenze, Palazzo « Non finito ». B. Buontalenti: Finestra.
(Fot. Brogi).

gono densità e risalto dai grevi tralci d'alloro e dai cartocci di nastro [1].

[1] Anche il Buontalenti, come tutti gli architetti del Cinquecento fiorentino, trassero alimento da Michelangelo, e del suo studio diretto su opere del Buonarroti

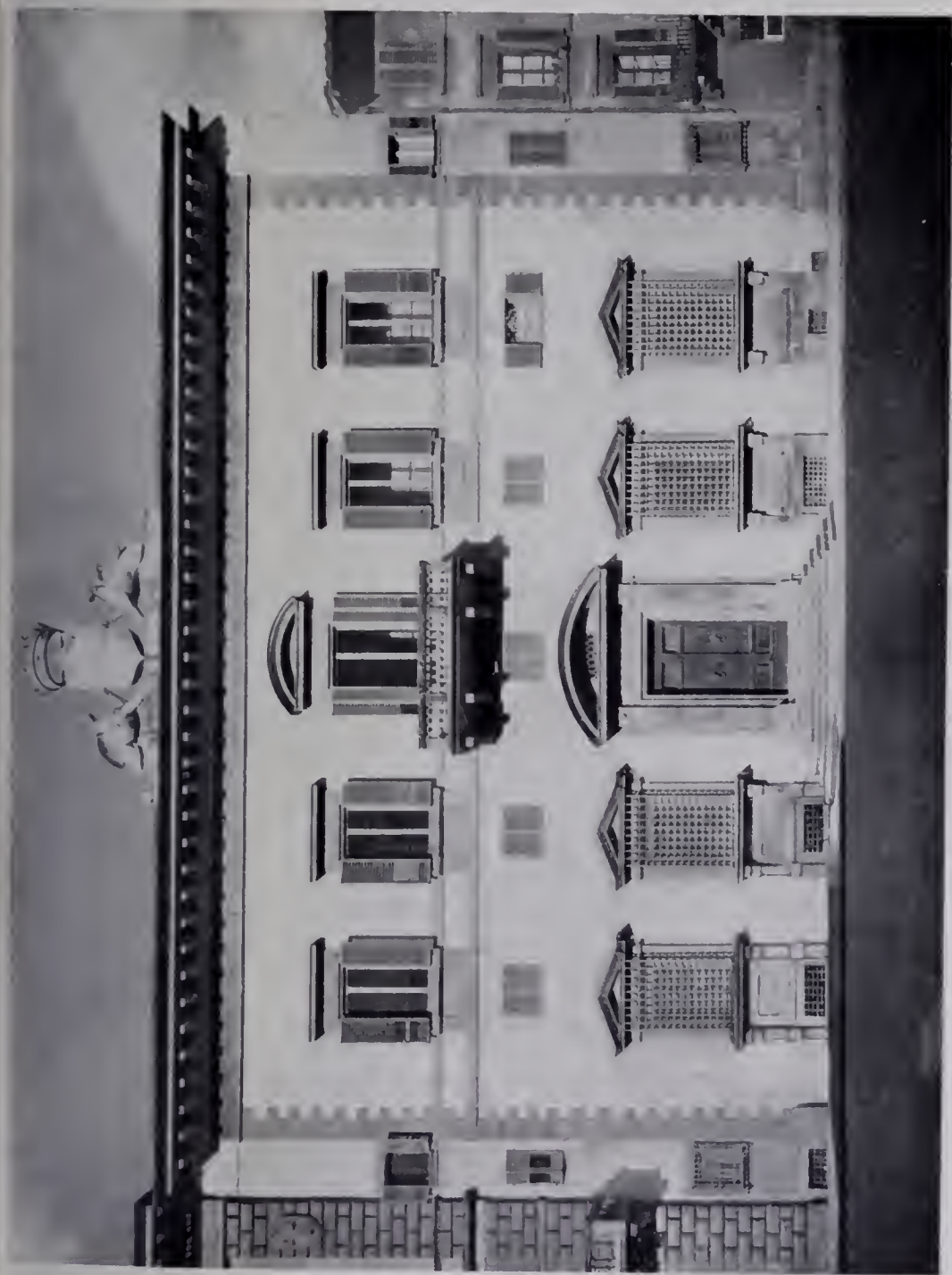



Fig. 466 — Firenze, Palazzo Corsini sul prato. B. Buontalenti: Facciata.
(Fot. Brogi).

Fig. 467 — Firenze, Palazzo Corsini sul Prato. B. Buontalenti: Porta. (Fot. Brogi).

Fig. 468 — Signa (dintorni), Villa di Artimino. B. Buontalenti: Facciata meridionale.
(Fot. Brogi).

Tutto semplicità e signorile grazia è invece il prospetto di palazzo Corsini al Prato (fig. 466), costruito, qualche anno avanti il 1594, dal Buontalenti per Alessandro Acciaioli e ampliato poi dal Silvani. Nitida si stende la facciata con il portale rialzato da gradi e quattro finestre al pianoterra, punteggiate dai cinque finestrini del mezzanino; cinque finestre al primo piano, la mediana con bal-

Fig. 469 — Signa (dintorni), Villa di Artimino. B. Buontalenti: Fianco. (Fot. Brogi).

cone; porta e portafinestra mediane coronate da timpano curvilineo e rialzate sopra il livello delle finestre laterali. L'agile centro così ottenuto prolunga il suo slancio, di là dal cornicione, nel breve attico sormontato da grifi con scudo e corona, tagliati come in pietra preziosa. Si rivede, nella porta (fig. 467), il motivo di piccoli clipei sui capitelli dei pilastri, come di borchie infisse in aste di legno, già

si ha prova in un disegno nel foglio 2464 A della raccolta Uffizi, impressione libera dalla lanterna della cupola di San Pietro, con qualche variante e qualche omissione di particolari secondari.

usato dal Buontalenti nella porta delle Suppliche, e l'altro, ivi pure usato, di apertura con grata nella lunetta della cimasa. L'effetto, qui delicatamente accennato, s'accorda con quello delle balaustre alla portafinestra e della frangia di mensole, sgranata al sole sotto il cornicione, e culmina nel taglio purissimo dello scudo coi grifi sul fondo di cielo. Appena accennato è il disegno delle seriche bugne

Fig. 470 — Signa (dintorni). Villa di Artimino. B. Buontalenti: Loggia. (Fot. Brogi).

a catena e delle cinture di cornice, in questa facciata fiorentina, semplice e fiorita di grazia, raggiante di serenità.

Capolavoro della tarda attività del Buontalenti è la villa di Artimino (figg. 468-469), a lui commessa nel 1594. In questa villa-castello, rinsaldata in basso da contrafforti, l'architetto, dall'esuberanza di palazzo Nonfinito, torna a prediligere uniformità di superfici vaste e distese, come di telai da cui stacchino cornici disegnate con sobria eleganza. Il bugnato a sega incatena gli angoli dell'edificio, da cui sporgon torrioni nel prospetto settentrionale, contrafforti in quello di mezzogiorno, coronati da terrazze e legati fra loro da una

Fig. 471 Signa (dintorni), Villa di Artimino B. Buontalenti: Particolare della loggia.

stretta cornice a regolo che si prolunga attorno tutto l'edificio, dividendo il pianoterra dal primo piano. Una porta a bugnato si apre nel mezzo della facciata meridionale, fiancheggiata da semplici finestrelle rettangolari, tanto vicine da sembrare ad essa aggrappate.

Fig. 472 — Signa (dintorni), Villa di Artimino. B. Buontalenti: Vasca nella loggia. (Fot. Brogi).

La porta regge il vasto balcone delle tre eleganti porte-finestre al centro del primo piano, con l'aiuto di mensole squadrate a gradi con geometrico rigore. Solo queste finestre del centro s'adornano con gioiosa grazia di un festonato cappello reggente palle e vasi, da cui s'inalbera, sulla mediana a vertice arrotolato, lo scudo mediceo, salendo a raggiungere la corona granducale e per essa la finestrella al centro del gruppo triplice nel piano superiore. La vasta

distesa della facciata, in cui sembran smarrirsi le strette e tese finestre incappellate del primo piano, di una eleganza stilizzata e rigida, le altre rettangolari del pianoterra, cinte da piatta cornice rettangolare, e le ultime del secondo piano, avvicinate al cornicione, come tabellette quadre che punteggino la superfice, raccoglie la sua ricchezza di colori nel mezzo, nelle serrate finestre e porte e nello

Fig. 473 — Signa (dintorni), Villa di Artimino, B. Buontalenti: Vasca nella loggia. (Fot. Brogi).

scudo che le riunisce. Tutte le energie, lievi ed elastiche, accennate nella facciata, si stringono in un centro vitale, leggiadramente adorno. L'arte del Buontalenti, serena e aggraziata, ha una delle sue espressioni più belle in questo ritmo di linea e di colore, affrettato al centro, disperso e rarefatto ai lati.

Nell'altro prospetto si apre una loggia architravata (fig. 470), con frontone curvilineo nel mezzo, forse troppo basso in rapporto allo sviluppo degli intercolunni. Pitture del Passignano ne adornano la volta, e balaustre, tra basi e mensole geometrizzate, reggono la cornice dello stilobate. Singolari sono le balaustre a bocciolo rigonfio

Fig. 474 — Signa (dintorni). Villa di Artimino. B. Buontalenti: Porta nel salone.
(Fot. Brogi).

Fig. 475 — Figline (Valdarno). B. Buontalenti (?): Oratorio.
(Fot. Alinari).

in alto, in basso ristretto, e sottilmente striato, come bulbo da venature (fig. 471). In tutta la loggia è uno studio squisito di sottigliezze cromatiche, ottenuto con tali venature di balaustre, e con le

fitte strie verticali dello zoccolo di base, le altre orizzontali dei telaretti orditi a grosso filo entro specchi di colonne e pilastri, e con i sovrapposti anelli che si affittiscono intorno alle colonne, avvolgendone i fusti come di grezzo cordame.

L'effetto si ripete in una vasca della loggia (fig. 472), rivestita di nervature o fibrille che scendon lungo la coppa, si distendono

Fig. 476 — Tizzane (Pistoia), Villa della Magia. B. Buontalenti: Ingresso. (Fot. Brogi).

sull'ampio labbro riverso, s'aggirano a ghirigori nei meandri del mascherone alato. Par che un nastro a righe orizzontali stringa a forza, sotto il turgido labbro, la vasca sorretta da una base a foggia di rovesciato sgabello con scudi e maschere. In queste maschere, come nella testa leonina di altra simile vasca (fig. 473), lo spunto michelangiolesco dalla cappella medicea è palese, benchè lo spirito di Michelangelo sia quanto mai lontano da tale forma stilizzata in senso puramente decorativo, di ornato a grottesca. Esempi mirabili del gusto signorile di Bernardo Buontalenti sono le porte del salone (fig. 474), incorniciate da una vasta cintura di pietra serena, piatta

Fig. 477 — Tizzana (Pistoia). B. Buontalenti. Villa della Magia

così da sembrar commessa nel muro della parete. Come legatura di libro prezioso, si presenta, con i suoi lisci margini, i battenti divisi a rettangoli e quadri, la porta, sormontata da un ovale quasi concavo specchio tangente alla cornice superiore della porta stessa. L'estremo della semplicità concorda con la più raffinata eleganza.

Dice il Silvani, nella vita del Buontalenti, che egli fece « una

Fig. 478 — Tizzane (Pistoia). B. Buontalenti: Villa della Magia. (Fot. Brogi).

infinità di chiese fuora, e cappelle », di cui forse è un esempio deliziosamente modesto l'oratorio di Figline Valdarno (fig. 475), eletto e semplice nella sua campestre grazia. Porte e finestre fraternamente si accostano nel pianoterra, e dall'alto un occhietto ovale s'apre curioso. Nella semplicità agreste, idilliaca, della nuda chiesuola, fiore dei campi, è il sigillo di eleganza toscana e un'intima, delicata gentilezza.

Più che di un decennio precede la villa di Artimino un'altra villa del Buontalenti, detta della Magia, a Tizzane, presso Pistoia (figg. 476-479). Le scalette convergenti al doppio grado curvilineo

Fig. 479 — Tizzane (Pistoia). B. Buontalenti: Villa della Magia. (Fot. Brogi).

dell'ingresso e cilindrate all'esterno nei gradi a rullo, guidano l'occhio verso le snella eleganza di un portale con bugnato a raggiera e di oblunghe finestre. Le torri d'angolo sono più semplici che nella villa di Artimino, senza sproni a sghembo, squadrate. Delizioso è il cor-

Fig. 480 — Tizzane (Pistoia), Villa della Magia. B. Buontalenti: Il cortile.
(Fot. Brogi).

Fig. [illegible] — Tizzano (Pistoia), Villa della Magia. B. Buontalenti: Particolare del cortile.

Fig. 482 — Firenze (dintorni), Chiesa dell'Impruneta. Maniera del Buontalenti: Restauro della facciata (1593). (Fot. Brogi).

Fig. 483 — Firenze, Santa Maria Maggiore.
B. Buontalenti: Prospetto architettonico all'ingresso della chiesa.
(Fot. Brogi).

tile (fig. 480), con l'effetto cromatico delle cornici di pietra scura che ne rabescano le facciate e con l'ombra delle nicchie accoglienti fusti di colonne; tipica del Buontalenti la fontana semplice, con la

Fig. 484 — Firenze, Santa Maria Maggiore. B. Buontalenti: Cappella.
(Fot. Brogi).

morbida sagoma dell'anello che cinge la vasca (fig. 481); melodioso l'arco della zampogna che il pastorello al centro si accosta alle labbra, e che par nasca dalla curva ampia del cerchio[1].

[1] Dalla cerchia del Buontalenti ci sembra essere uscito l'elegante restauro cinquecentesco della facciata della chiesa dell'Impruneta, presso Firenze (fig. 482).

Fig. 485 — Firenze, Chiesa di S. Spirito. B. Buontalenti: Cappella del Crocefisso.
(Fot. Brogi).

La data del 1596 è scritta all'ingresso della costruzione che abbraccia le due cappelle ai lati della porta di Santa Maria Maggiore (figg. 483-484) a Firenze e l'organo sopra questa, eseguita dal Buon-

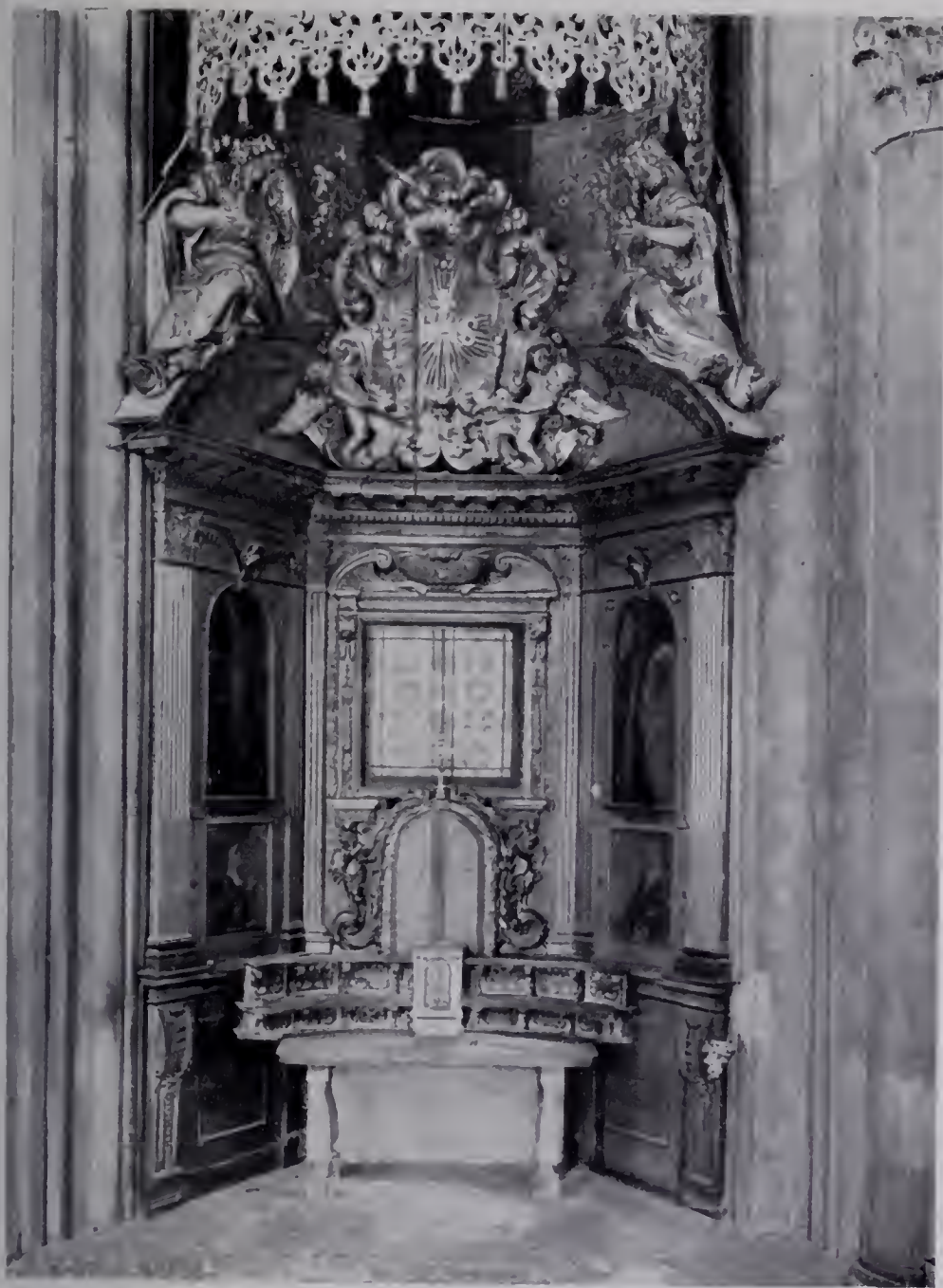



Fig. 486 — Firenze, Chiesa di S. Spirito.
B. Buontalenti: Cappella della Madonna del Soccorso.
(Fot. Brogi).

Fig. 487 — Settignano, Chiesa di S. Maria. B. Buontalenti: Pulpito.
(Fot. Brogi).

Fig. 488 — Settignano, Chiesa di S. Maria. B. Buontalenti: Pulpito.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

Fig. 489 — Pisa, Loggia de' Banchi. B. Buontalenti. Una facciata. (Fot. Brogi).

talenti per Giovanni Cerretani [1]; nel 1601 eran compiute le cappelle del Crocefisso e della Madonna del Soccorso in Santo Spirito (fi-

[1] Meglio che nel prospetto racchiudente l'organo e la porta in un complesso decorativo lambiccato e trito, si vede l'impronta dell'elegante barocchetto buontalentiano negli altari con mensole divaricate e angioletti che giocano a rimpiattino seguendo il moto delle mensole, e nelle porte laterali con cimasa alata.

gure 485-486), di cui è un rapido schizzo nel gabinetto degli Uffizi. Tutte rivestite di marmi, come di un pesante addobbo policromo, le cappelle poligonali riflettono la decadenza dell'arte di Bernardo Buontalenti, la degenerazione del suo gusto di delicato e disinvolto decoratore, un eccesso di ricchezza, di frastuono, una fatica di comporre, di cui non è traccia nelle opere giovanili. Mentre a Roma l'architettura

Fig. 490 — Pisa, Loggia de' Banchi. B. Buontalenti: Interno. (Fot. Brogi).

moveva verso la pittorica libertà del barocco, in Firenze il movimento già iniziato si arrestava e veniva curiosamente a sboccare in un eccesso di pompa cromatica. Esempio di tale pompa è la cappella delle pietre dure in San Lorenzo, per la quale il Buontalenti nel 1602 aveva eseguito un modello in legno, a concorrenza con Matteo Nigetti, vincitore della gara insieme con Giovanni de' Medici. Uno schizzo per la decorazione di questa cappella si trova nel gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi [1], e richiama al vivo l'arguta

[1] Identificato dalla GIOVANNOZZI nello studio citato.

Fig. [illegible] — Pisa. Loggia de' Banchi. B. Buontalenti: Particolare di un pilone.

critica di Giorgio Vasari il Giovine circa la decorazione delle pareti ideata dal Buontalenti: « Messer Bernardo fa posare le sue (statue)

Fig. 492 — Pisa, Loggia de' Banchi.
B. Buontalenti: Particolare di un angolo interno.
(Fot. Brogi).

in un paese, di maniera tale, che pare elle passeggino per un giardino, o vero che siano attaccate a una tela di Fiandra ».

Per Giovanni Cerretani, committente dei lavori in Santa Maria Maggiore di Firenze, il Buontalenti costruì il pulpito di Santa Maria in Settignano (figg. 487-488), compiuto nel 1602, tipico esempio del suo gusto decorativo nella sveltezza dello scafo, sorretto da

Fig. 493 — Pisa, Loggia de' Banchi. B. Buontalenti: Una facciata.
(Fot. Brogi).

mensoloni a voluta, e terminante in un fiocco. Targhe tra nodi di nastro e monogrammi di San Bernardino adornano il mobile barocchetto, agile e sottile, accompagnato da fruscii di seriche stoffe nel suo movimento, intagliato con preziosa sottigliezza. La compli-

cata struttura delle sue opere di sostegno e lo scambio di forze tra esse e il pulpito furon molto ammirati dal Silvani, che ne dà la descrizione nella Vita del Maestro: « Al medesimo Cerretani fece uno

Fig. 494 — Pisa, Loggia de' Banchi. B. Buontalenti: Particolare all'esterno. (Fot. Brogi).

pulpito, adosso a una colonnina d'una macchina di pietre sì grave e con sì bello artifitio, la machina del pulpito regge la colonna e la colonna regge il pulpito », che davvero par la trascini nel suo rapido avanzare.

Nel 1605, a Pisa, il Buontalenti dava inizio all'ultima sua importante opera, la loggia de' Banchi (figg. 489-492), di un'austera

imponenza all'interno, ove si nota il tipico disegno delle doppie mensole sotto i capitelli dei pilastri, spianate e come tagliate nello spessore del cuoio, in modo proprio al Buontalenti, che ritrova la sua vena di vivace decoratore all'esterno, nel baldanzoso scudo mediceo (fig. 493) e nella vaschetta di una fontana, gingillo capriccioso, arguto esempio di barocchetto buontalentiano (fig. 494).

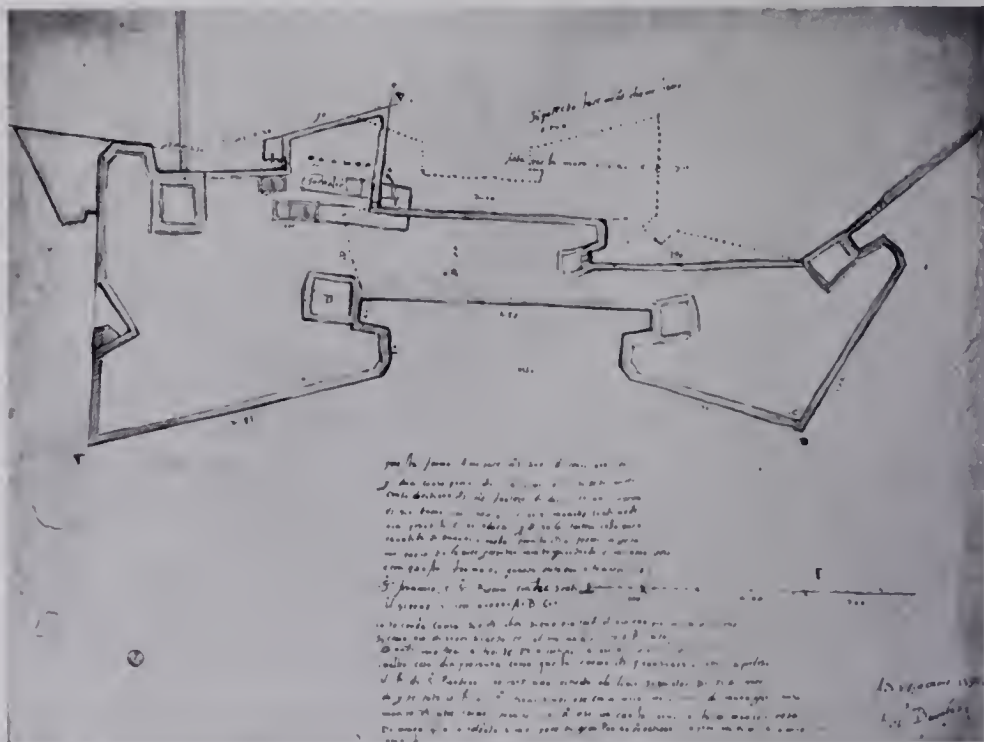



Fig. 495 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Pianta per la fortezza di Livorno.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

Maestro di eleganze, egli diede prova anche nell'architettura della sua pronta sensibilità, di quella tendenza ad aggraziata sinuosità di linee che talvolta sembra anticipare aspetti del barocco borrominiano; come l'Ammannati e tutti i Fiorentini contemporanei, da Michelangiolo trasse ricchezza di motivi, distaccandosi dagli altri per il suo particolare gusto pittorico, che non cerca movimento di masse e conseguente forza di contrasti d'ombra-luce, ma sui telari uniti del fondo ama tessere la grazia lieve e festosa delle incorniciature, il delicato capriccio dei motivi ornamentali. La conchiglia michelangiolesca è il suo motivo prediletto; gli suggerisce le cave

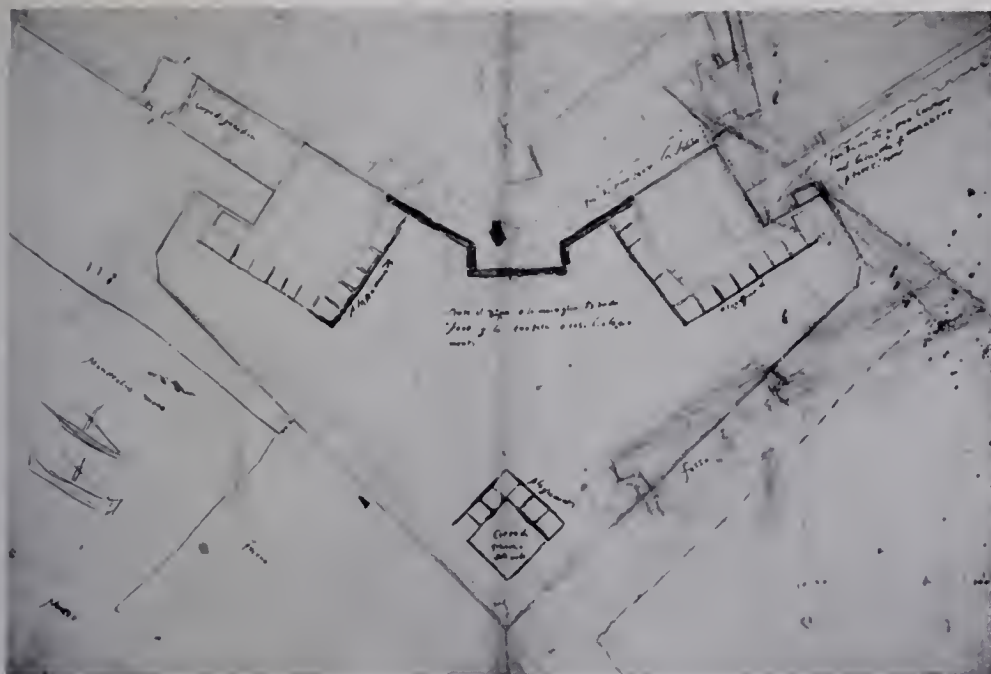



Fig. 496 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Pianta per la fortezza di Livorno.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

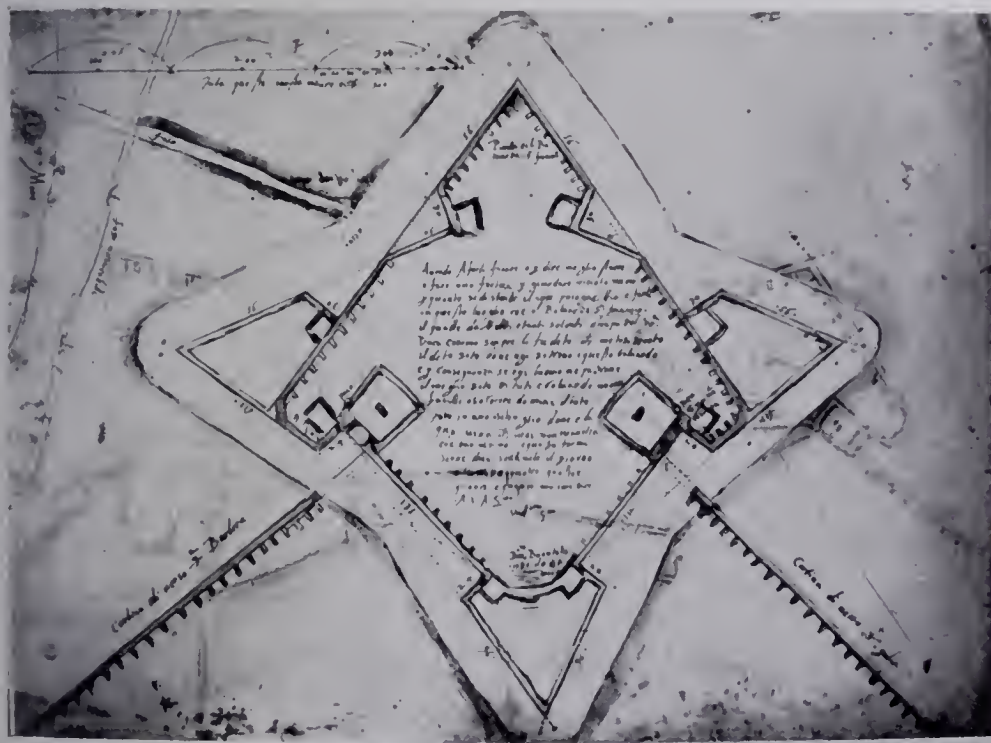



Fig. 497 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
B. Buontalenti: Pianta per la fortezza di Livorno.
(Fot. della R. Sovrintendenza alle Belle Arti in Firenze).

Fig. 498 — Parigi, Louvre. B. Buontalenti: Disegno per vaso.
(Fot. Alinari).

Fig. 499 — Firenze, Palazzo Pitti. B. Buontalenti: Vaso in lapislazzuli.

superfici del portale nella facciata del Casino di San Marco, s'irradia sotto le finestre riecheggiando la curva del timpano, riassume il movimento dei gradi nella scala già del coro di Santa Trinita. La sua attività di architetto, che anche al campo militare si estese [1], s'identifica con la feconda attività di scenografo, d'inventore di fuochi artificiali, di sorprendente apparatore [2]. Per il suo agile talento si rese indispensabile alla corte medicea: diede disegni per mascherate e conviti, progetti di tornei; diresse spettacoli pirotecnici che gli valsero il nome di « Bernardo dalle girandole ». Inventò macchine di guerra, strumenti « da segar gioie », e diede vita all'industria delle porcellane medicee progettata da Francesco de' Medici, suggerendone la composizione e fornendo disegni di vasi e di bottiglie (fig. 498), dove la sua pronta sensibilità si trasfonde in capricciose trovate, in vivide eleganze. Capolavoro d'oreficeria fiorentina e perfetta espressione dello stile di Bernardo Buontalenti è il vaso di lapislazzuli datato 1583 nel museo degli Argenti a Firenze (fig. 499), gioiello insuperabile per eleganza di semplici sagome e fascino di armonioso colore.

---

[1] Preparò molti disegni per la fortezza nuova di Livorno (2332 A, 2335 A, 2338 A agli Uffizi), tutti firmati e datati 1590 (figg. 495-497), ma poi la scelta cadde sul progetto del Cogorano.

[2] In occasione delle nozze di Cristina di Lorena con Ferdinando.

3.

SEGUACI DEI MAESTRI TOSCANI DEL CINQUECENTO

BACCIO BANDINELLI - GIULIANO, DOMENICO, FILIPPO DI BACCIO D'AGNOLO - TRIBOLO - MONTORSOLI - GIACOMO DEL DUCA - BATTISTA DEL TASSO - GIOVANNI CACCINI - I PARIGI - DON GIOVANNI DE' MEDICI - SANTI DI TITO - GIAMBOLOGNA - MATTEO NIGETTI - GHERARDO SILVANI - LUDOVICO CARDI DA CIGOLI - BALDASSARRE LANCI - ANTON MARIA LARI - PIETRO CATTANEO - GIOVAN BATTISTA PELORO - BARTOLOMEO NERONI - ARCHITETTI PISTOIESI - COSIMO PUGLIANI A PISA - DISCENDENTI DI MATTEO CIVITALI A LUCCA - CRISTOFANELLO SENSI A CORTONA - ARCHITETTI AD AREZZO E A CASTIGLION FIORENTINO - ALBERTO DI GIOVANNI ALBERTI A BORGO SAN SEPOLCRO E ARCHITETTI A CITTÀ DI CASTELLO.

Michelangelo era passato all'architettura a malincuore, come ad arte non sua, mentre il suo genio universale tutte le arti abbracciava paternamente; l'Ammannati e il Dosio passarono, come per natural via, all'architettura, avvivandola, afforzandola; il Vasari vi trasportò dalla pittura lo sfarzo decorativo e l'amor del colore; il Buontalenti, versatile intelletto, chiuse il cinquecento architettonico a Firenze, tutto animando con le scintillanti trovate della sua agile fantasia. I seguaci, quasi tutti Toscani, in Toscana principalmente operarono: chi arrivò dall'arte plastica, chi dalla pittorica, uno eccettuato, Don Giovanni de' Medici (nato dai liberi amori del Granduca Cosimo con Eleonora degli Albizzi), uomo d'arme, dilettante d'architettura.

* * *

Baccio Bandinelli, che vedemmo collocare, da un punto di vista dominatore, il gruppo di Ercole e Caco sul superbo piedistallo, quasi schiacciato sotto il semidio in lotta; divisare, come due archi trionfali, che ne sembrano la sezione, i monumenti di Leon X e Clemente VII in Santa Maria Sopra Minerva a Roma (figg. 500-501); piantare la statua di Giovanni dalle Bande Nere, come impugnatura di coperchio, sul gran cassone figurato davanti a San Lorenzo di

Fig. 500 — Roma, Santa Maria sopra Minerva.
Bandinelli: Disegno del monumento a Leone X.

Fig. 501 — Roma, Santa Maria sopra Minerva.
Bandinelli: Disegno del monumento a Clemente VII.

(Fot. L.U.C.E.).

Firenze; iniziare il coro di marmo del duomo fiorentino, la cinta in un giro di figure accademiche, da specchio a specchio [1], fu autore di una grande architettura, quando costruirono lo scenario dell'Udienza nella testata nord del Salone di Palazzo Vecchio (fig. 502). Il Vasari rialzò il palco della sala e ne compì l'insieme architettonico fra il 1563 e il 1565; ma il Bandinelli, nello sfondo, aveva fatto rie-

Fig. 502. — Firenze. Palazzo Vecchio. Bandinelli: L'udienza nella testata nord del Salone. (Fot. Alinari).

cheggiare la magnifica sala dei Cinquecento, collocando, nel mezzo, entro un nicchione, la statua di Leon X benedicente, fiancheggiato da Giovanni dalle Bande Nere e da Alessandro de' Medici. Accanto, di qua e di là, si aprono due finestre alla Palladio, ampie, luminose; e, presso la porta del vestibolo, lateralmente, entro una nicchia, si vede Cosimo I de' Medici granduca (fig. 503); di fronte, l'Incoronazione di Carlo V per Clemente VII. Sopra la trabeazione è un attico con festoni di frutta tra scherzosi genietti, su cui, separati da

[1] VENTURI ADOLFO, *La scultura del Cinquecento*, vol. X, p. II, 1936, Milano.

coppie di colonne, dietro teorie di balaustre, s'aprono tre finestroni a centina, che illuminano la sala dei Cinquecento e quel palcoscenico, dove la gloria di Casa Medici sembra ingigantire. Fu compagno al Bandinelli Giuliano di Baccio d'Agnolo, nel creare il luminoso ambiente, che si chiamò dell'Udienza, perchè vi si tennero ricevimenti d'ambasciatori e udienze pubbliche [1].

Il Bandinelli si vantava, scrivendo alla duchessa di Toscana, di far « più frutto » che « nissuno altro ciptadino ci sia stato, et così farò ne' vostri edifitii d'architectura... havendo V. Ex. in vari tempi manegiato diversi Architetti, piacendo maneggiar me nel nuovo edifitio del palazo di pisa, chome fedel Servo li mosterrò se io m'intendo d'architetura, e se io conosco chome vuole essere l'abitatione d'un principe grande quanto shaspetta al honor, utile et diletto, et per haver fatto sopra di ciò molti discorsi con V. Ex., ho conosciuto quanto si diletta delle cose utile per la questo sopra detto, dove sono molte soffitte et salva robbe, con diverse vie d'andar al vecchio, al novo, le qual non guastono le stanze principali ricamente adorne di palchi in rosoni, imodo che quel nuovo dal bischato pare un nuovo palazo tanto bene accompagnia » [2]. La Duchessa aveva parlato al Bandinelli del palazzo di Pisa, rimasto sempre in possesso granducale, ed ora reale, circa la decorazione di varie stanze secondo le nuove forme, le quali, a detta dello scultore, non portavano disaccordi con le vecchie primitive. Non sappiamo se le offerte dei Bandinelli fossero accette alla Duchessa, che lo invitò anche ad osservare e a giudicare l'« accrescimento » del palazzo Pitti. « Sono stato », le scriveva nella lettera stessa, « a Pitti, come mi comandò V. Ex., et ho considerato l'accrescimento che quella ha fatto di unir il vecchio e nuovo con grandissimo comodo et utile, che per altro fine non è trovato l'architettura, e questo è di tanta utilità che chi si sa accomodare ne segue il diletto, sanità et vita di tutti li huomini perchè l'edifitio non è altro che una bellissima proportione dun corpo humano ». Da queste confuse chiacchiere risulta che l'accrescimento

---

[1] Cfr. a proposito del Salone: LENSI A., *Palazzo Vecchio*, Milano, 1929, a pagina 142 e 237; GIOVANNOZZI-DADDI VERA, *Un disegno del Salone dei Cinquecento*, in *Rivista d'Arte*, a. XIII, n. 1 e 2, 1931.

[2] Lettera di Baccio Bandinelli alla Duchessa di Firenze, autografa, scritta il 30 maggio 1558: fu pubblicata da GIO. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV, XV, XVI*, tomo III, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1860, p. 4.

Fig. 503 — Firenze, Palazzo Vecchio. Angolo del Salone con la porta del vestibolo. (Fot. Alinari).

di palazzo Pitti, quale eseguì l'Ammannati, fu approvato dal Bandinelli, che, approvando, si studiava di mettere in mostra la sua abilità e il suo sapere di architetto, facendosi più grande di quel che i posteri abbiano avuto modo di giudicarlo.

* * *

Giuliano di Baccio d'Agnolo, o Giuliano Baglioni (1491-1555), aiuto del Bandinelli nell'architettare l'Udienza, lavorò al pavimento

Fig. 504 — Giuliano di Baccio d'Agnolo: Porta della Canonica di San Martino a Montughi

Fig. 505 — Firenze, Via S. Niccolò. Filippo di Baccio d'Agnolo: Palazzo Nasi.

Fig. 506 — Firenze, Via S. Niccolò.
Filippo di Baccio d'Agnolo: porta interna di Palazzo Nasi.

del Duomo, al baluardo San Giorgio verso San Miniato come aiuto del Buontalenti, e alla bella costruzione della Canonica di San Martino a Montughi (fig. 504). All'architetto Filippo di Baccio d'Agnolo, o Filippo Baglioni, si attribuisce il Palazzo Nasi (fig. 505), poi Strozzi

Fig. 507 — Firenze, Via dei Servi. Domenico di Baccio d'Agnolo: Palazzo (Fot. Brogi).

Ridolfi, in via San Nicolò a Firenze [1], e a Domenico di Baccio d'Agnolo si assegnano il palazzo in via de' Servi (fig. 507) e l'altro, sulla stessa via, del Conte di Boutourlin (fig. 508), ove egli mostra la sua predilezione per le forme primitive del Cinquecento fiorentino, pur volgendo verso il gusto decorativo del manierismo, come può vedersi nel fine tessuto di graffiti a ricamo, che riveste i due piani di mezzo nella facciata, e che può gareggiar d'eleganza con l'edificio Ramirez-Montalvo dell'Ammannati. Lo schema architettonico è timido, senza alcuna ricerca di quegli effetti di movimento funzionale, tanto in voga nella Firenze dei suoi tempi. Sembra vedere un'opera contemporanea a Baccio d'Agnolo in quella superficie rasata del pianterreno con le finestre rettangolari, semplicemente corniciate, e anche nei due ordini di finestre dei piani sovrastanti, con bugnato a centina acuta, come nella porta: bugnato che nel primo piano ha forte rilievo, mentre nel secondo si appiattisce. Questa timidezza antica l'architetto sa ravvivare d'accenti, alternando superfici lisce con zone a bugnato, nelle catene a limite o a margine della facciata e nelle cornici delle aperture: contrapponendo il rilievo netto delle bugne alla sottile cromia del graffito. La loggetta dell'ultimo piano, che rievoca le primizie di Firenze brunelleschiana, chiude lo slancio della facciata con leggerissima grazia.

* * *

Nicolò Pericoli, detto il Tribolo, oltre che per le sculture, è ricordato per il giardino a terrazze (fig. 509), che scendono col declivio del colle, nella villa già Reale di Castello, e avanzano, scivolano con le statue, con le piante entro vasi, si soffermano al bacino d'una fonte, nel mezzo, e, giù dalle gradinate, girano nelle bianche stradicciole contornate da cuscini di erbe. In quella villa, oltre la fonte che l'Ammannati e Pierino da Vinci adornarono secondo i disegni del Tribolo, era anche l'altra fonte, ora nella Villa già reale della Petraia (fig. 510), adorna con festoni e teste d'ariete alla michelangiolesca: dalla grande base della vasca, tuffata nelle acque, sorge

[1] Nell'interno del palazzo, tanto in uno stemma, quanto in una cartella nel fregio d'una porticina (fig. 506), si può vedere il seguace del Buontalenti; anche nel cortile, di più antica architettura, si vedon rinnovate alcune porte con sagome michelangiolesche.

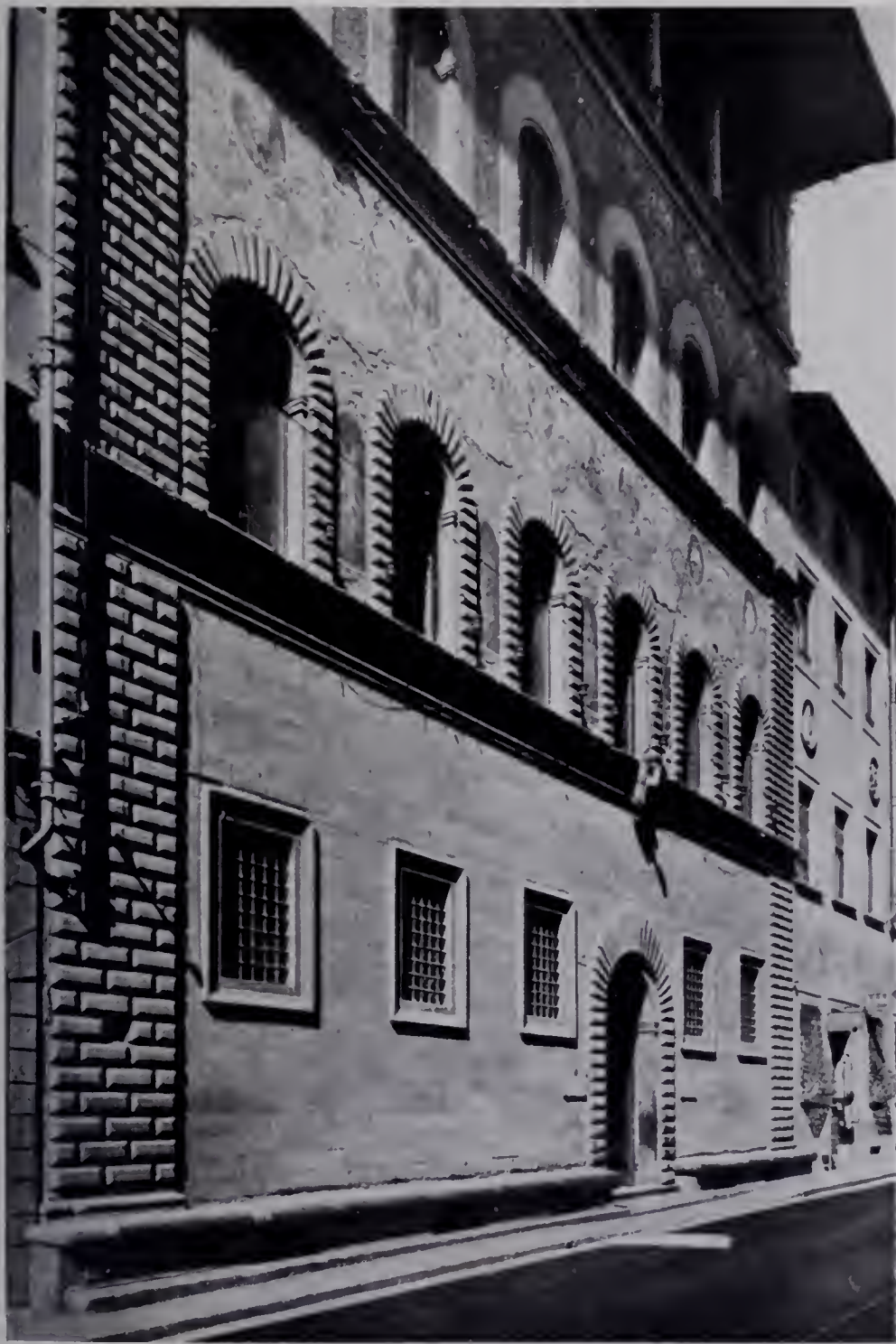



Fig. 508 — Firenze, Via dei Servi. Domenico di Baccio d'Agnolo: Palazzo Boutourlin.
(Fot. Anderson).

il fusto adorno di cariatidi, che regge un'altra vasca tutta inghirlandata, e la continuazione del fusto elegante, sottile, ornato in alto, sino alla patera, che porta, sopra un plinto, Firenze in figura di Venere, in atto d'acconciarsi, mentre l'acqua esce nell'onda dei capelli spremuti dalle sue mani. L'elegante decoratore della fonte è lo stesso che divisò l'altra con Ercole e Caco, gaiamente adorna dall'Amman-

Fig. 509 — Firenze (dintorni), Villa Reale di Castello. Tribolo: Il giardino. (Fot. Alinari).

nati e da Pierino da Vinci, anche quella del fanciullo con l'oca, ora all'entrata della Galleria Pitti. Così il Tribolo, per la tipica disposizione dei giardini italiani, per lo studio della linea delle fonti, lieta e viva, fu architetto esemplare. Egli costruì anche, nella villa reale di Castello, le grotte con volte a musaico (fig. 511), con teorie d'animali su fondi rusticani, entro spazi arcuati, sopra vasche di sagoma michelangiolesca. Quelle grotte trovarono sviluppo e imitazione a Boboli, fra concrezioni calcaree, stalattiti e stalagmiti, e divennero tipiche per i grandi e principeschi giardini.

Fig. 510 — Firenze (dintorni), Villa Reale della Petraia. Tribolo: Disegno della fonte. (Fot. Alinari).

* * *

Del Montorsoli già vedemmo l'architettura del monumento al Sannazzaro, nel fondo della chiesa di Santa Maria del Parto a Napoli, l'altra della chiesa di San Matteo, di patronato dei Doria, a Genova, la fontana del Tritone a palazzo Doria in questa città, come

Fig. 511 — Firenze (dintorni), Villa Reale di Castello. Tribolo: Grotta del giardino. (Fot. Alinari).

l'altra grande di Messina, infine l'altarone della chiesa dei Servi a Bologna. Fors'anche si deve a lui la michelangiolesca pila per l'acquasanta nel Duomo di Savona (fig. 512). Gli è attribuito il rinnovamento del palazzo genovese dei Doria, ma la data del 1528, che si legge in una fascia esterna del palazzo medesimo, successivo di un anno al Sacco di Roma, ci fa pensare a Perin del Vaga, che, giunto allora a Genova, ne imprendeva la decorazione, importando forme romane e raffaellesche nella ligure capitale (figg. 513-515).

Fig. 512 — Savona, Duomo. Montorsoli (?): Pila dell'Acquasanta.
(Per cortesia del Generale Caviglia).

Fig. 513 — Genova, Palazzo Doria Pamphili. Perin del Vaga: Decorazione della loggia. (Fot. Alinari).

Fig. 514 — Genova, Palazzo Doria Pamphili.
Perin del Vaga (attribuito al Montorsoli): Rinnovamento del Palazzo (1528).
(Fot. Brogi).

* * *

Giacomo del Duca siciliano (circa 1520-c. 1601), scolaro devoto di Michelangelo, compì, come vedemmo, il tabernacolo in bronzo.

Fig. 515 — Genova, Palazzo Doria Pamphili.
Perin del Vaga (attribuito al Montorsoli): Rinnovamento del Palazzo (1528).
(Fot. Brogi).

disegnato dal suo grande maestro, per Santa Maria degli Angeli, e altri lavori eseguì sotto la sua scorta, « sempre preoccupato », scrive il Lavagnino, « di mantener fede al suo Michelangelo e di

Fig. 516 — Roma, S. Maria di Loreto. Giacomo del Duca: Tamburo della cupola. (Fot. L.U.C.E.).

ripetere il suo credo, ad ogni linea che tracci, ad ogni arco che giri, ad ogni aggetto che sporga ». Così si studiò di fare nell'aprir le finestre centrali del palazzo dei Conservatori in Campidoglio, nel costruir Porta Pia e l'altra monumentale di San Giovanni, che, senza disegno di Michelangelo, non avrebbe potuto elevarsi a tanta gran-

Fig. 517 — Roma, S. Maria di Loreto. Giacomo del Duca: Cupola.
(Fot. Anderson).

Fig. 518 — Roma, S. Maria in Trivio. Giacomo del Duca: Facciata.
(Fot. Alinari).

dezza. Architetto del Popolo Romano, Giacomo del Duca lavora nel Convento di Santa Maria degli Angeli, nel palazzetto dei marchesi del Bufalo, nella villa dei Mattei sul Celio, e nelle porte laterali di Santa Maria di Loreto in Roma, cui dà compimento girandovi

il tamburo (fig. 516), innalzandovi la cupola col suo lanternino e il campanile. Nella cupola (fig. 517), rivediamo le finestre tonde, aggiogate, come a Porta Pia; nel tamburo, il frontispizio franto, con i tronconi congiunti dalla conchiglia michelangiolesca; ma tanti sono i trafori del lanternino, adorno di semplici michelangioleschi fe-

Fig. 519 — Roma, Palazzo del Bufalo. Giacomo del Duca: Facciata.
(Dal Gabinetto fotografico nazionale).

stoncini alla base, da togliere ogni solidità a quell'alto ciborietto tutto buchi, chiamato dall'arguto popolino di Roma: « la gabbietta dei grilli ». Certo che dove non era assistito dai disegni di Michelangelo o non aveva un esemplare, un bozzetto, un modello di lui da seguire o da interpretare, Giacomo dei Duca non dette gran saggio di sè, come si può vedere nella facciata della chiesa di Santa Maria in Trivio (fig. 518), con la porta a duplice frontispizio, curvo e rettilineo, più decorativo che costruttivo, la corniciatura della porta di qua e di là continuata da cornici poggiate sulla metà del capi-

Fig. 520 — Roma, Palazzo del Bufalo. Giacomo del Duca: Facciata (particolare). (Dal Gabinetto fotografico nazionale).

tellino ionico di un pezzetto di pilastro, poggiato a sua volta sopra una larga mensola inghirlandata, che sembra una grande orecchia, e si pianta sopra un frammento di base e di piedistallo. Tutto questo

è capriccio, è gioco infantile: tale è la finestra sulla porta, limitata lateralmente da frammenti di bassi archetti punteggiati. In generale, può dirsi che Giacomo del Duca, quando stette prossimo a Michelangelo, rimase gagliardo, alla fierezza di lui e alla sua possanza ispirato; ma con l'allontanarsi degli anni dalla solenne memoria, nonostante la devozione, anzi la venerazione dello scolaro, le sue forme si svuotarono e caddero in povertà [1].

Fig. 521 — Roma, Villa Mattei sul Celio. Giacomo del Duca: Facciata, ingresso principale. (Dal Gabinetto fotografico nazionale).

Meglio che la chiesa, Giacomo del Duca architettò il palazzo Del Bufalo (figg. 519-520), ispirandosi a palazzo Farnese e ricordando il palazzo de' Conservatori in Campidoglio. La villa Mattei al Celio (figg. 521-522) mostra, fra i rinnovamenti e i guasti, qualche ricordo dell'architetto nella parte bassa della facciata, perfino nei pilastrini del frontone sul portale eseguito dopo la morte di lui (1650), forse sopra un suo antico disegno. Elementi dell'arte sua, possiamo

[1] Su Giacomo del Duca, cfr. Baglione, *Vite*, ed. 1642, p. 54-55; Pirro Mariano, *Il palazzo della Stamperia*, in *Capitolium*, IV, 1928-29, p. 437-49; Lavagnino Emilio, *Jacopo del Duca, architettore del Popolo Romano*, in *idem*, VII, 1931, p. 203-8.

Fig. 522 — Roma. Villa Mattei sul Celio.
Giacomo del Duca: Veduta del fianco sinistro (particolare).
(Dal Gabinetto fotografico nazionale).

Fig. 523 — Firenze, Mercato nuovo. Gian Battista del Tasso: Loggia. (Fot. Anderson).

trovarli nel chiostro dei Crociferi, accanto alla chiesa, con archi stretti e archi larghi abbassati nel piccolo cortile, che appare stipato, sforzato a fatica, in quello spazio angusto, come pure nel grande loggiato dei Certosini a S. Maria degli Angeli; ma non nel palazzo della Stamperia, che gli è stato attribuito, modernissima fabbrica.

* * *

Gian Battista del Tasso, della famiglia d'intagliatori tante volte agli ordini di Michelangelo, ha lasciato un'opera insigne d'archi-

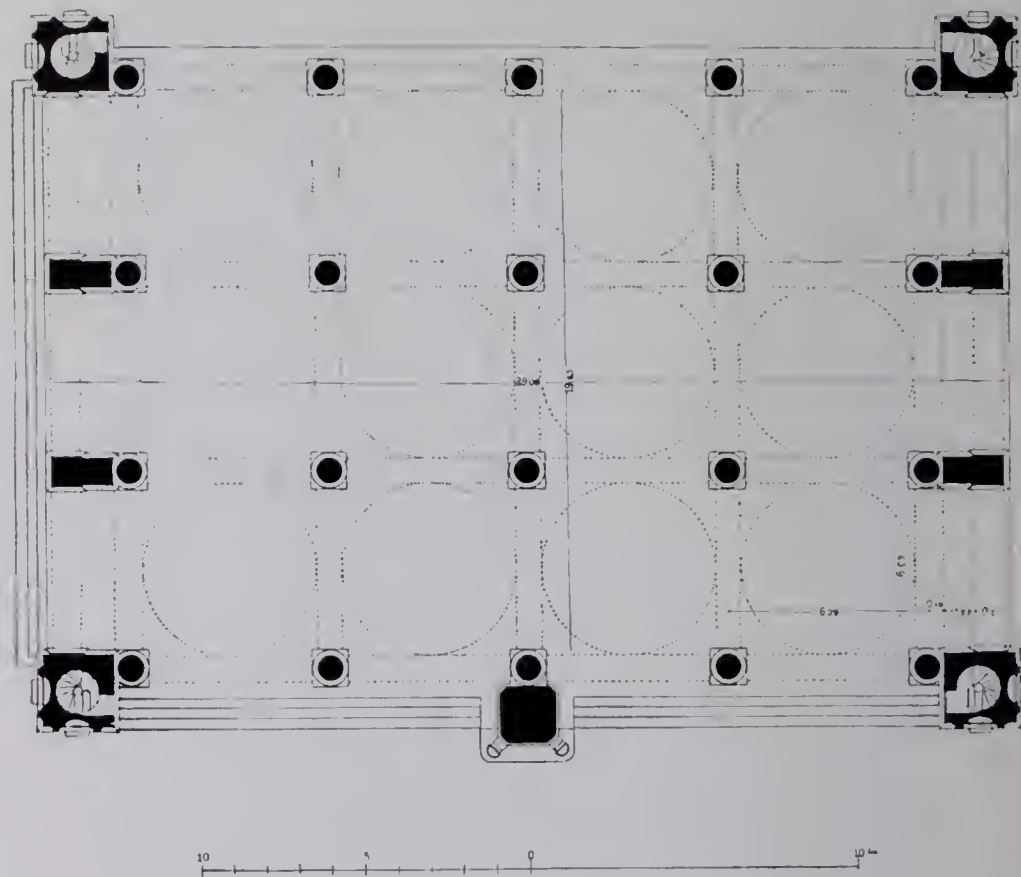
Fig. 524 — Firenze, Mercato nuovo.
Gian Battista del Tasso: Capitello della loggia.
(Fot. Alinari).

tettura: la loggia del Mercato Nuovo a Firenze (fig. 523). Dall'uno all'altro pilone d'angolo girano arcate, quattro su due lati, retti da colonne, quattro, sugli altri due, da pilastri con addossata colonna,

riproducenti in forma minore il pilone angolare, grossa torre che protegge e segna il punto di partenza o il punto d'arrivo e di appog-

Fig. 525 — Firenze, Mercato nuovo.
Gian Battista del Tasso: Edicola in un pilastro della loggia.
(Fot. Alinari).

gio alle arcate. Come da quattro strette torri, girano gli archi sui capitelli; quelli sui pilastri sono semplici, ed hanno, sotto l'abaco, una serie di piccoli dadi; gli altri sulle colonne sono compositi (figura 524), studiati dal classico con qualche parziale ricerca di stria-

ture negli ovuli e nelle perle delle cornici alla maniera dell'Ammannati. I piloni angolari, con scale a chiocciola per entro, sono scavati a nicchia (fig. 525), ma di scarsa profondità, per non impoverirne la sodezza, e, nell'incavo, si sono modernamente collocate statue; in-

Fig, 526 — Firenze, Mercato Nuovo.
Gian Battista del Tasso: Pianta della loggia.
(Dall'Haupt).

tagliate sono le nicchie con ogni cura, lunghette, eleganti. Dal modello in legno passarono nella pietra sottile e garbata, come le mensolette della chiave degli archi e quelle a sostegno dell'architrave, dal mezzo dei pennacchi, e come le targhe, compresse nel fregio, a curvi romboidi, nel basso a rotuli, ai lati con mensole inghirlandate. La pianta della loggia del Mercato Nuovo (fig. 526) ci mostra la perfetta distribuzione dell'interno, le logge che all'interno ripe-

tono il ritmo delle esteriori, dividendo lo spazio in quadrati, a tre ordini nell'altezza, a quattro nella larghezza [1].

* * *

Fu del Dosio seguace il CACCINI, che, non approfondito nello studio dell'antico, non addentro alle forme moderne da Bramante a Michelangelo, mancò del garbo proprio al maestro. Nel 1590 ebbe incombenza da Giambattista Michelozzi di costruire l'altar maggiore, il ciborio, gli stalli del coro, il recinto del presbiterio a Santo Spirito, ove tutti quei marmi di commesso, per la loro complicazione cromatica, distraggono dalle linee architettoniche, affrettando l'accesso al barocco che inoltra nell'architettura. Anche gli stalli del coro sono ad intagli complessi, dalle teste che sporgono nella linea superiore della cornice, alle divisorie con figure muliebri, arpie, che portano sulle spalle cornici terminate in chiocciోloni, protendono il petto mammelluto, e, arcuato il corpo, lo puntano in giù a una base, su cui sta un vaso tondeggiante a spicchi come un melone. Son forme grosse, pesanti, ingombranti; è già il troppo di certi barocchi, la ripienezza esuberante (fig. 527). Dal Dosio, il Caccini, collaboratore al Buontalenti nel cortile del Palazzo non finito, ne seguì le orme, iniziando la cappella Pucci alla chiesa dell'Annunziata (1604), trasformando, insieme col Poccetti, la cappella Strozzi di Santa Croce (1606), adornando l'altare delle reliquie nell'Annunciata, che fu consacrato durante il 1608.

Nella porta del palazzo dei Visacci, sua architettura, compresso fra i tronconi del timpano spezzato, sta il busto di Cosimo I, entro una nicchia ovale stretta da cinghie a destra e a sinistra, e poggia su una basetta retta da un piedistallo cadente come chiave d'arco, su un archettino che, all'incontro di essa, si arriccia. Tutto il gran peso sulla porta non è sostenuto da pilastri e lesene, dall'arco in giù senza peso. Le erme, ai lati di essa, con figure drappeggiate

[1] Su G. B. del Tasso, cfr. MILANESI GAETANO, *Scritti varii sulla storia dell'arte toscana*, 1873; FABRICZY CORNEL VON, *Ein Werk der del Tasso*, in *Rep. für Kunstwissenschaft*, XXIX, 1901, p. 162-3.

di Galeno, di un Acciaiuoli e di altri, piantan sopra un rialzo di bugne, infilzate per teatro di burattini [1]. La vigoria, tante volte dimostrata dallo scultore, si perde nell'architettura [2]; la calma muta in irrequieto rumore.

Fig. 527 — Firenze. Santo Spirito. Caccini: Stalli del coro (particolare).
(Fot. Alinari).

[1] Bibliografia sul Caccini: NEUSSER MARIA, *Die Antikenergänzungen der Florentiner Manieristen*, in *Wiener Jahrbuch*, II, 1929, 27-42; WEINBERGER MARTIN, *Bronze statuetten by Giovanni Caccini*, in *Burlington Magazine*, 1931, p. 231-5; PENSER NICOLAUS, *Einige Regesten aus Akten der florentiner Kunstakademie*, in *Mittheilungen des florentiner Instituts*, IV Heft 2-3, 1933, p. 129; VENTURI AD., *Storia dell'arte italiana*, vol. X, parte III, *La Scultura del Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1937.

[2] Nel vol. X, parte III, della *Scultura del Cinquecento*, son riprodotti del Caccini: la *Santa Trinità* in marmo della facciata di Santa Trinita, con riquadrature alla Buontalenti; il *Ciborio* di Santo Spirito, la porta del palazzo dei Visacci, la *Maestà* all'angolo di via della Forca a Firenze, con il busto del Redentore (nicchia alla Buontalenti).

Fig. 528 — Firenze, Santo Spirito. Alfonso di Santi Parigi: Chiostro.
(Fot. Brogi).

Fig. 529 — Firenze, Santa Trinita.
Alfonso di Santi Parigi: Chiostro dei PP. Vallombrosani di Santa Trinita.
(Fot. Brogi).

Fig. 530 — Firenze. Palazzo dell'Antella, già dei Cerchi. Giulio Parigi: Facciata
(Fot. Brogi)

* * *

Alfonso di Santi Parigi il Vecchio († il 9 ottobre 1590)[1], discepolo dell'Ammannati e di lui cognato, ebbe incarico, alla morte del Vasari, di tirar avanti la gran fabbrica degli Uffizî in Firenze da

Fig 531 — Firenze, Loggia del Grano. Giulio Parigi: Costruzione della loggia. (Fot. Brogi).

quella parte del Palazzo Vecchio che risponde verso l'Arno. Opera sua fu l'aggiunta del chiostro di Santo Spirito, netto di linea, delicato per ricerca bicromica (fig. 528), come pure il monastero dei PP. Vallombrosani di Santa Trinita (fig. 529), ricostruito secondo i disegni del Buontalenti, anch'esso, come specialmente nel cortile si vede, tirato con ogni cura, con antica semplicità.

[1] Cfr. Baldinucci, *Notizie*, 1770, VIII, p. 21-22.

Altro architetto dello stesso cognome fu Giulio Parigi (c. 1580-† 1635) [1], del Buontalenti discepolo, costruttore del Palazzo dell'Antella, già dei Cerchi (fig. 530), tutto graffito, a figure entro spazî

Fig. — 532 Firenze, Gab. di disegni e stampe. Buontalenti: Disegno di finestra.

Fig. 533 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Giulio Parigi: Copia del disegno di contro. (Fot. Brogi).

scuri rettangolari senza regolarità, quale doveva essere per l'esecuzione pittorica compiuta in venti giorni da una dozzina d'artisti sotto la direzione di Giovanni da San Giovanni. Alcune parti delle architetture, dei frontispizî, son dipinti, ora svaniti tanto da inde-

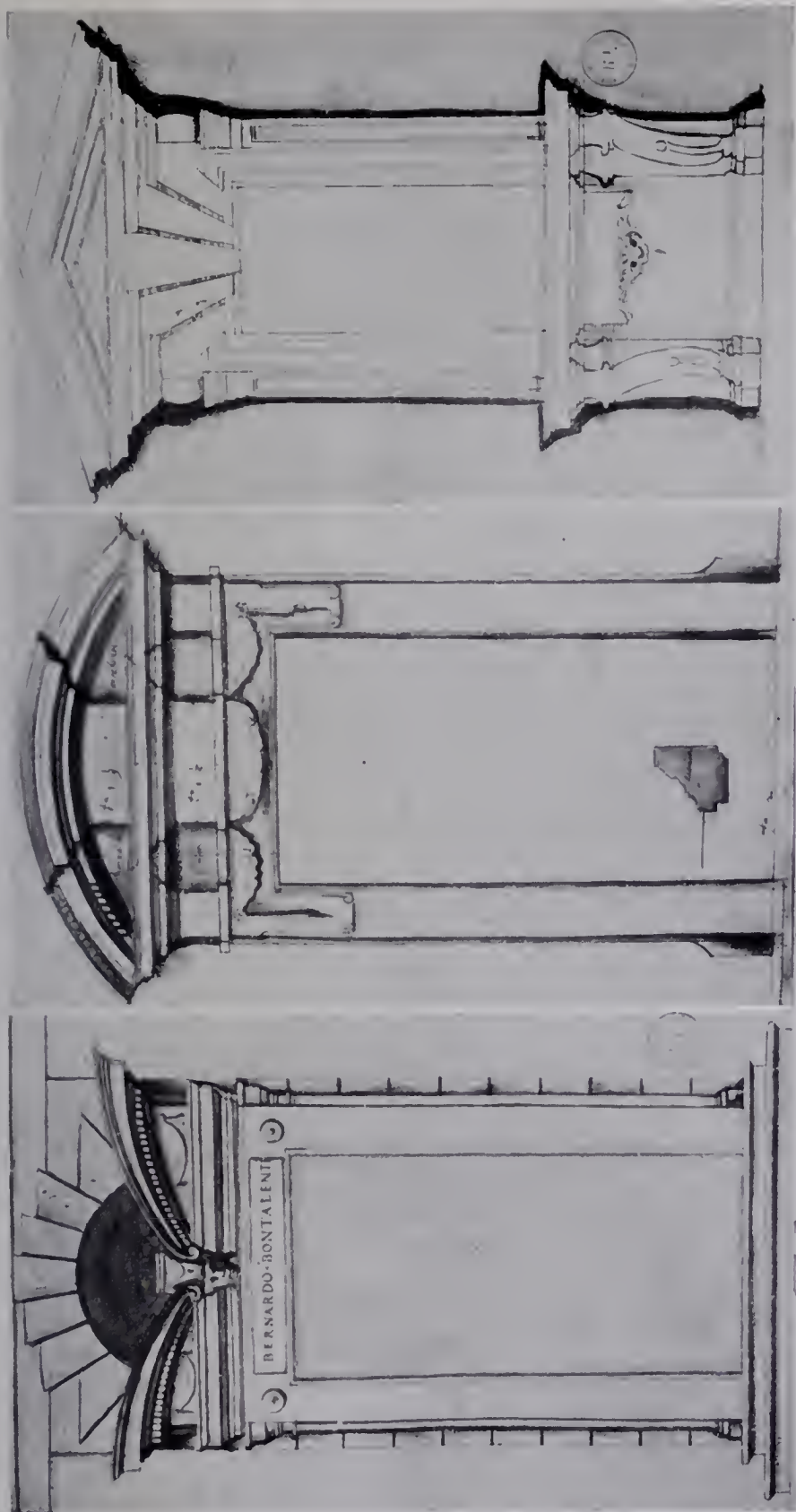
[1] Cfr. Baldinucci, *Notizie*, 1772, p. 3.

Figg. 534-536 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Giulio Parigi: disegni imitati dal Buontalenti.

Fig. 537 — Firenze, Poggio Imperiale. Giulio Parigi: Villa.
(Fot. Alinari).

bolire il legame tra l'architettura in pietrame e la decorazione pittorica. Si attribuiscono a lui il convento della SS. Concezione, o Monastero Nuovo, sotto la Sala del Papa (1568); l'atrio di S. Maria Nuova (1611-18), la loggia del Grano (1619) (fig. 531), lo Spedale dei Mendicanti (1621), la villa Baroncelli presso Firenze (1621). Fu anche costruttore di gran macchine per feste e per funebri, e

Fig. 538 — Firenze, Poggio Imperiale. Giulio Parigi: Accesso alla villa. (Fot. Alinari).

autore di disegni nella biblioteca nazionale di Parigi, attribuiti al Buontalenti e da lui per gran parte derivati [1].

Il confronto immediato di un disegno del Buontalenti (fig. 532) con altro del Codice parigino (fig. 533) basta a mostrare la debole imitazione di Giulio Parigi dai disegni del maestro: si veda come la trabeazione si spezzi nell'originale, si allunghi nella copia; come la

[1] A Parigi, nella Biblioteca Nazionale, è il ms. attribuito dal Promis al Buontalenti (cfr. C. Promis, *Biografia di ingegneri militari italiani*, in *Miscell. di St. ital.*, vol. XIV, Torino, 1874, p. 575), Ms. italien 1292, cartacco, in foglio, pp. 168. Reca l'annotazione: « Ex bibliotheca Mss. Coisliniana, olim Segneriana, quam Illustr. Henricus du Cambout, Dux de Coisli, Par Franciae, Episcopus Metensis ec. Munasterio S. Germani à Pratis, legavit, An. M.DCCXXXII ».

Fig. 539 — Firenze, San Giovannino degli Scolopi. Alfonso Parigi il Giovane: Cappella. (Fot. Brogi).

mensola sotto il parapetto della finestra termini nel prototipo linearmente e tenga fermo, s'inchiodi al muro, mentre nella copia la mensola si chiude in trottola o tonda pigna; e infine come le mensole

Fig. 540 — Firenze, Giardino di Boboli.
Alfonso Parigi il Giovane: Accesso alla vasca dell'Isolotto.
(Fot. Alinari).

laterali, le ginocchia della finestra, poggino brevi su un alto zoccolo, mentre nell'imitazione s'allungano sopra uno zoccoletto brevissimo. La finezza dell'originale si perde nella stanca copietta di Giulio Parigi. Simili alterazioni colpiscono l'occhio di chi osservi

gli altri studî di questo architetto dal Buontalenti, nel codice parigino (figg. 534-536).

Giulio ebbe a figlio e discepolo ALFONSO PARIGI IL GIOVANE[1] (1628-1656), che aiutò il padre nell'ampliamento della villa detta Imperiale (fig. 537-538), grandiosa, meccanica, con un gran viale di cipressi che si parte dall'entrata, dai due alti piedistalli con le statue

Fig. 541 — Firenze Giardino di Boboli.
Alfonso Parigi il Giovane: La gran vasca dell'Isolotto.
(Fot. Alinari).

d'Atlante e d'Alcide. Accrebbe anche, Alfonso Parigi il Giovane, le parti laterali del palazzo de' Pitti, secondo il disegno paterno, e terminò la chiesa di San Giovannino degli Scolopi, costruzione dell'Ammannati, ivi sepolto. Facilmente si distingue la sua opera di continuatore, come può vedersi dal contrasto fra le cappelle dell'Ammannati e una sua arzigogolata (fig. 539). Della sua virtù di scenografo, diede prova nella gran vasca dell'Isolotto a Boboli, nel gran

[1] Cfr. IDEM, *idem*, XII, p. 182-8.

viale, che circonda un canale intorno al tondo isolotto, con alte spalliere di lecci, innumeri vasi con piante d'agrumi, la veduta della gran fontana dell'Oceano di Giambologna, torreggiante nel mezzo

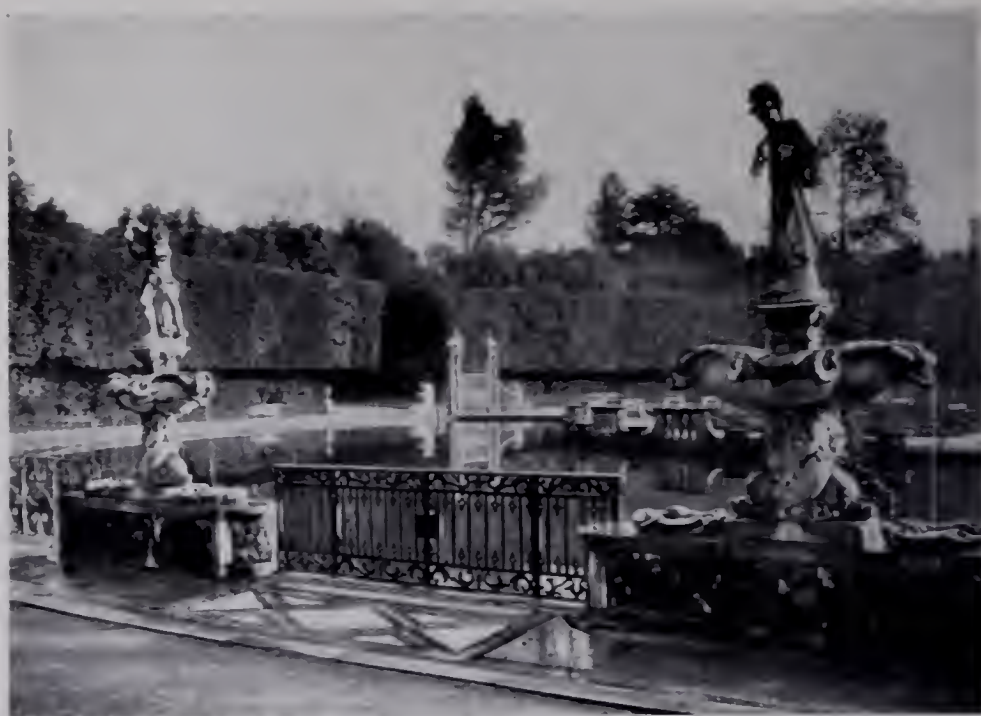
Fig. 542 — Firenze, Giardino di Boboli.
Alfonso Parigi il Giovane: La gran vasca dell'Isolotto (particolare).
(Fot. Alinari).

dell'Isolotto (figg. 540-544), e delle svariatissime vasche che ne rallegrano le rive.

* * *

Don Giovanni de' Medici (1567-1621) [1], poi che fu consacrato Santo Stefano de' Cavalieri a Pisa, opera del Vasari, l'anno 1569, ideò e delineò la facciata della Chiesa, che a torto fu attribuita al Vasari, al Buontalenti e al Caccini. Sopra i suoi disegni e sotto la sua direzione, si fece il modello di legname da Orazio di Zanobi di Graziadio Migliorini, con la collaborazione dello scultore Andrea Ferrucci (fig. 545).

---

[1] Bacci Peleo, *Don Giovanni de' Medici architetto e il modello per la facciata di S. Stefano dei Cavalieri in Pisa*, ivi, Pasini, 1923.

Figg. 543-544 — Firenze, Giardino di Boboli.
Alfonso Parigi il Giovane: La gran vasca dell'Isolotto (altri particolari).
(Fot. Alinari).

Più tardi, nel 1586, il Principe fece, riecheggiando tanto il Dosio quanto il Buontalenti, il disegno per la facciata di S. Maria del Fiore, il cui modello è esposto nel Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 545 — Pisa Santo Stefano de' Cavalieri. Giovanni de' Medici: Facciata. (Fot. Brogi).

(fig. 546), che sembra piatto al paragone di quello eseguito nell'anno 1587 da Giovan Antonio Dosio sobrio, equilibrato e ben più mosso per il triplice fascio di pilastri, e più legato alle ali.

Nel 1590, Don Giovanni disegnò la Fortezza nuova di Livorno: « seguendo la scuola italiana della bastionatura, molto dovè appren-

Fig. 546 — Firenze, Museo dell'Opera.
Don Giovanni de' Medici: Progetto di facciata di S. Maria del Fiore.
(Fot. Alinari).

Fig. 547 — Livorno, Fortezza nuova. Don Giovanni de' Medici: Veduta della fortezza. (Fot. Brogi).

Fig. 548 — Livorno, Fortezza nuova. Don Giovanni de' Medici: Altra veduta della fortezza. (Fot. Brogi).

dere da Giulio Parigi e molto si accostò alla pratica dell'architetto Gian Francesco Cantagallina (figg. 547-548) [1].

Nel 1604 s'iniziò la terza sagrestia di San Lorenzo [2]: « a dì 10 di Gennario 1604, leggesi nella iscrizione, si dette principio ai fondamenti di questo tempio, dominante Ferdinando I Granduca di Toscana e di poi Ferdinando II, architetto Principe Don Giovanni

Fig. 549 — Firenze, San Lorenzo.
Matteo Nigetti su disegno di Don Gio. de' Medici: Terza cappella.
(Fot. Alinari).

[1] Per le fortificazioni di Livorno si hanno, nel Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizî, tre studi del Buontalenti (nn. 2338 *a*, 2332 *a* e 2335 *a*), due firmati in calce e con spiegazioni dirette al Granduca, il terzo illustrato dalla medesima scrittura; ma il progetto del Buontalenti per il tracciato delle mura livornesi fu poi, secondo quanto si dice, nel 1589, abbandonato, e prescelto quello del Cogorano, che, a sua volta, dovette cedere il posto all'altro di Don Giovanni de' Medici nel 1590. Le guide di Livorno affermano concordemente che il Buontalenti cominciò la fortezza nuova. GIUSEPPE PIOMBANTI (*Guida storica ed artistica della città e de' contorni di Livorno*, s. d., p. 303) dice che si attribuisce il disegno dell'opera a Don Giovanni de' Medici, assistito da Vincenzo Buonanni e da Bernardo Buontalenti, e che fu posta la prima pietra il 10 gennaio 1590 da monsignor Giovan Battista Seriacapi, cappellano di corte.

[2] IDEM, in *idem*.

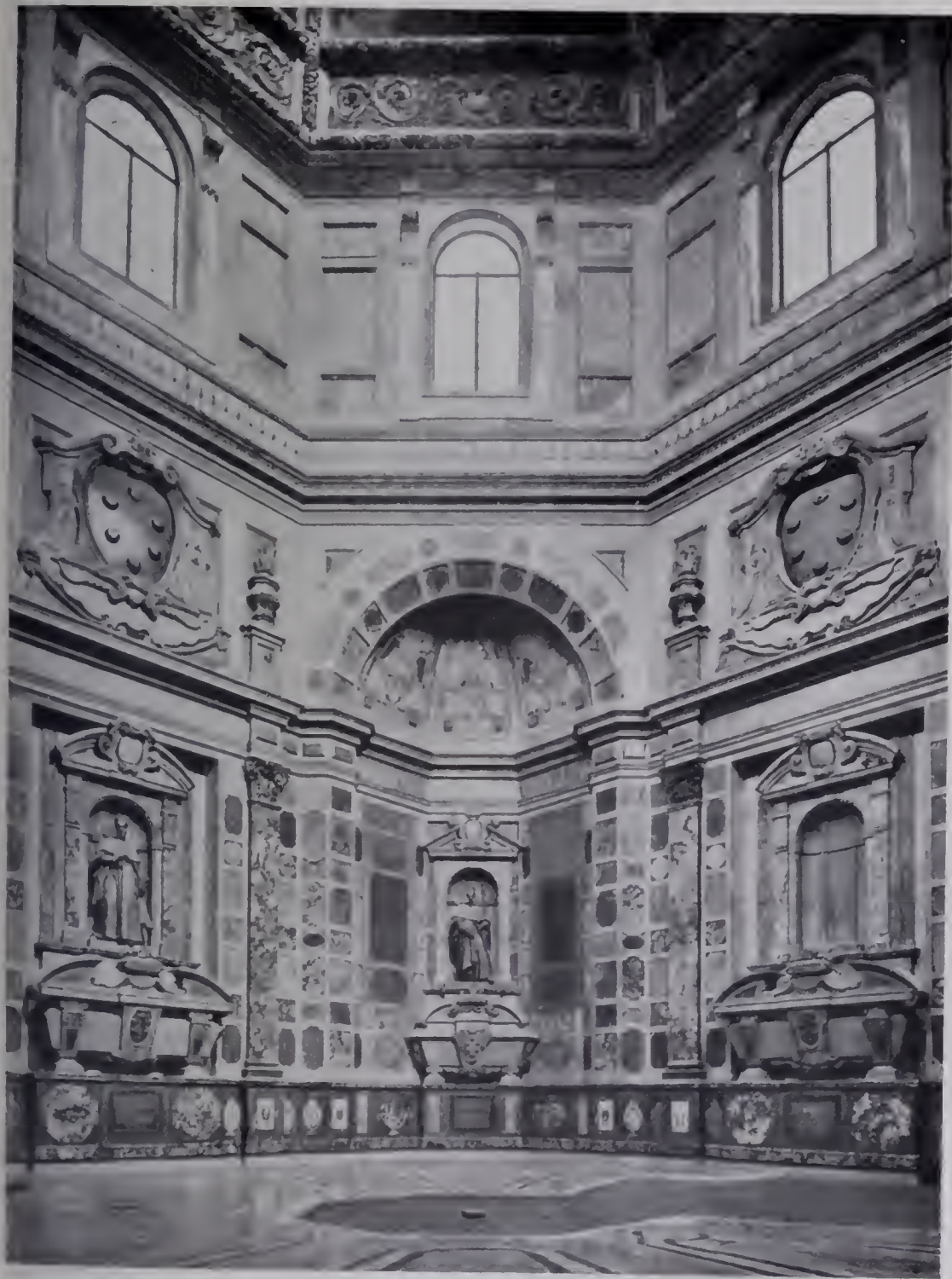



Fig. 550 — Firenze, San Lorenzo.
Matteo Nigetti su disegno di Don Gio. de' Medici: Terza cappella (particolare).
(Fot. Anderson).

de' Medici ». Da lui Matteo Nigetti ebbe ordini per fare disegni e modelli dal Principe, « sì della muraglia, come degli ornamenti de' Diaspri, dell'Altare e del Ciborio del Santissimo Sacramento (figure 549-550) [1] ». Purtroppo, nella rara qualità delle pietre, l'arte si copre d'un manto prezioso, splendente, che non lascia più intravvedere la sua intima bellezza. Le superfici lussuose soffocano la vita. La più antica sagrestia di San Lorenzo ci dette la purissima primizia del Rinascimento con lo slancio del Brunellesco e il fervore di Donatello; la seconda segnò il meriggio dell'arte italiana con la intangibile sovranità del mondo michelangiolesco; la terza si aprì al barocco, agli ori, alle gemme, alla materia dai vividi colori, pomiciata, splendente, all'idolo tra raggi e fuochi, feste e clangori.

* * *

Tra gli scolari del Buontalenti s'annovera Bernardino Poccetti [2], a cui niuna opera certa d'architettura s'attribuisce, mentre a SANTI DI TITO (n. 1538 † 1603), pittore e architetto di Borgo San Sepolcro, discepolo di Agnolo Bronzino [3], molte se ne assegnano. « Dicesi », scrive il Baldinucci, « fosse fatto col suo modello una Villa di forma ottagonale a Peretola per gli Spini, operò per Agostino Dini a Giogoli (figg. 551-553), a San Casciano in Val di Pesa per li Corsini [4]; a Monteoliveto alla villa degli Strozzi, detto il Boschetto [5]; a Monte Vetturini (*Montevettolini nel Pistoiese,* presso Montecatini) per la Pieve [6]. Dentro anche alla città di Firenze, nella casa di Via Maggio degli Zanchini (figg. 555-556) [7], e fu ancora architetto della propria

---

[1] Nel Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizî, sono due disegni di Matteo Nigetti, per l'interno e l'esterno della terza sagrestia.

[2] BALDINUCCI, *Notizie,* 1770, VIII, p. 174-215; TINTI MARIO, *Bernardo Poccetti,* in *Dedalo,* IX, 1928-29, p. 400-30.

[3] BAGLIONE, *Vite,* 1642, p. 65; BALDINUCCI, *Notizie,* 1770, p. 61-86.

[4] È costruzione grandiosa con quattro torri. Dalle fotografie gentilmente esibitemi dal Sig. Moschella, nella *Villa le Corti,* si vede una grandiosa porta a bugnato sovraccarico da un balcone a balaustra; a chiave dell'arco della porta è lo stemma principesco (fig. 554).

[5] La villa, già Strozzi, passò ai Nicolini; ora, quasi completamente ricostruita nel secolo scorso, appartiene a un carbonaio maremmano, che voleva far carbone del magnifico bosco sulla collina.

[6] La cupola della Pieve è a scacchi tra le cinghie dei costoloni, e ha un lanternino ottagono con lesene tra mensole a voluta.

[7] Il Palazzo Zanchini, cui si assegna la data 1583, si trova in via Maggio al n. 13. Il Salmi ha osservato che la caratteristica degli stipiti in prospettiva, nella porta, può avere un precedente negli effetti illusionistici di Palazzo Farnese.

Fig. 551 — Firenze (dintorni). Villa Bombicci-Pomi. Santi di Tito: villa (entrata). (Fot. Brogi).

Fig. 552 — Firenze (dintorni). Villa Bombicci-Pomi. Santi di Tito: Villa (particolare). (Fot. Brogi).

casa sua, ch'egli edificò in via delle Ruote (figg. 557-558), della quale « lodasi molto la porta per esser fatta a sbieco e con buona centinatura »[1]. Il Moschella mi indica inoltre una casa di Santi di Tito in via Cavour, a sinistra della biblioteca marucelliana, ove si ammira un portale d'estrema semplicità, a cornici basse, come d'inquadratura lignea (fig. 559). Di eletta semplicità è anche il gruppo di

Fig. 553. — Firenze (dintorni), Villa Bombicci Pomi.
Santi di Tito: Facciata sul giardino (particolare).
(Fot. Brogi).

porte e due finestre sulla facciata dell'Oratorio di San Tommaso d'Aquino in via della Pergola a Firenze, ove Santi di Tito s'accosta alla maniera del Dosio (fig. 560).

« Ebbe anche mano in una scala (fig. 561), che faceasi nel bel palazzo di Roberto Strozzi al canto de' Pazzi, architettato dal celebre Buontalenti, che già aveva tirata innanzi una buona parte della fabbrica, la quale scala fu cagione che Bernardo si disgustasse,

[1] La porta è sormontata da uno stemma; l'andito è in tralice, come afferma il Baldinucci. Nell'atrio è un medaglione con la figura di Michelangelo.

Fig. 554 — San Casciano in Val di Pesa, Villa Le Corti.
Santi di Tito: Porta della villa.
(Per cortesia del Sig. Moschella).

e perciò ne abbandonasse l'assunto, che poi fu dello Scamozzi, del Caccini e d'altri ».

Di quanto è richiamato dal Baldinucci, oggi ricordiamo la scala

Fig. 555 — Firenze, Via Maggio. Santi di Tito: Palazzo degli Zanchini. (Fot. Brogi).

di Palazzo non finito, solenne nella sua ascesa fra le teorie di balaustre appena tracciate a lastre nelle muraglie e le lunghe linee degli appoggiatoi; il palazzo d'antica pianta ottagonale degli Spini a Peretola; la villa dei Collazzi, già Dini, e poi Bombicci-Pomi sul

colle di Giogoli; il palazzo Zanchini in via Maggio a Firenze, e la casa del pittore in via delle Ruote. Bene distribuita è la facciata di questa, che s'accentra nella finestra di mezzo al primo piano, col frontispizio arcuato e con la porta a sottile intaglio, nel fondo del cui timpano una finestra incavata introduce una profonda nota di scuro. La cornice della trabeazione si ripiega nel mezzo; forma

Fig. 556 — Firenze, Via Maggio. Santi di Tito: Palazzo degli Zanchini (cortile). (Fot. Brogi).

una basetta, che non sembra abbia portato mai cosa alcuna, e ha sotto di sè una mensola che nulla sostiene. Le liste marmoree che riquadran la porta si sovrappongono a più ampie liste di trabeazioni, e a lesene doriche, di cui sporgon frammenti col relativo capitello.

A quest'elenco si può aggiungere il palazzo Dardinelli poi Fenzi [1], verso il Palazzo Medici-Riccardi (fig. 562): opera di semplicità quasi quattrocentesca.

---

[1] Il Ruggeri dà le proporzioni originarie dell'edificio. (RUGGERI F., *Studi di architettura civile*, Firenze, 1728-55, vol. III, tav. 59).

Fig. 557 — Firenze, Via delle Ruote (29)
Santi di Tito: Casa dell'artista.
(Fot. Brogi).

Si accede al loggiato inferiore della facciata di villa Bombicci-Pomi per una scala a due rampe contornate da balaustre, le quali proseguono lungo il parapetto del loggiato, meno che per la parte mediana, all'accesso, guardato da due grandi leoni reggiscudo. Semplice è l'architettura, ridotta ai termini più modesti; anche

Fig. 558 — Firenze, Via delle Ruote (29). Santi di Tito: Porta della casa.
(Fot. Brogi).

dietro al palazzo, con le scalinate che portano al giardino, tra le maestose piante, solo i leoni in pietra attestano la nobiliare grandezza dei proprietari della villa superba. È notevole come i pittori-architetti abbassino gli aggetti delle membrature, perchè i graffiti e i dipinti all'esterno degli edifici abbiano il proprio risalto, non siano schiacciati dal rilievo delle incorniciature. Così si può vedere nel Palazzo di Bianca Cappello, rinnovato dal Buontalenti, in via

Fig. 559 — Firenze, Via Cavour.
Santi di Tito: Casa a sinistra della biblioteca Marucelliana.
(Per cortesia del Sig. Moschella).

Fig. 560 — Firenze, Via della Pergola. Oratorio di Tommaso d'Aquino. Santi di Tito: Porta. (Fot. Brogi).

Maggio, e nelle naturali abitudini dei pittori-architetti, anche di Santi di Tito, per dare principale effetto all'arte propria [1].

[1] Oltre le opere accennate di Santi di Tito, gli si attribuiscono: l'Oratorio di San Tommaso d'Aquino in Via della Pergola, la Cappella di S. Michele presso Bar-

Fig. 561 — Firenze. Palazzo non finito. Santi di Tito: Scala.
(Fot. Brogi).

Fig. 562 — Firenze, via Cavour. Santi di Tito: Palazzo Dardinelli, poi Fenzi. (Fot. Brogi).

berino Val d'Elsa (cfr. *Miscellanea storica della Val d'Elsa*, anno XIII, fasc. 1-2, 1910, un articolo di Isidoro Del Lungo sul *tempietto di Semifonte*: vi sono pubblicati quattro disegni di Santi di Tito, gli unici sicuri che si conoscono, avvalorati da una lettera dell'artista stesso, ivi pubblicata); le «Corti» a S. Casciano Val di Pesa; il Convento di S. Michele a Doccia.

* * *

Il Giambologna, che abbiamo veduto nelle fonti monumentali di Boboli, poco apportò all'architettura: rifece la facciata di palazzo

Fig. 563 — Firenze, Palazzo Vecchietti. Giambologna: Facciata. (Fot. Alinari).

Fig. 564 — Firenze, Museo dell'Opera.
Giambologna: Progetto per la facciata di Santa Maria del Fiore.
(Fot. Brogi).

Vecchietti, ove si vede al primo piano una teoria di finestre con il frontispizio nettamente franto in due parti (fig. 563). Simili frontispizî si vedono anche nel modello in legno, che il Giambologna fece eseguire per la facciata di Santa Maria del Fiore, non imme-

Fig. 565 – Firenze, Santo Stefano. Giambologna: Altare.
(Fot. Alinari).

more de' suoi disegni per la cappella di Sant'Àntonino, con ricerca d'effetti d'ombra e di grandezza (fig. 564).

L'altar maggiore di Santo Stefano, disegnato dal Giambologna (fig. 565), conserva pure il frontispizio franto, e, fra i due tronconi di esso, un piccolo piedistallo, che, nella cappella di Sant'Antonino

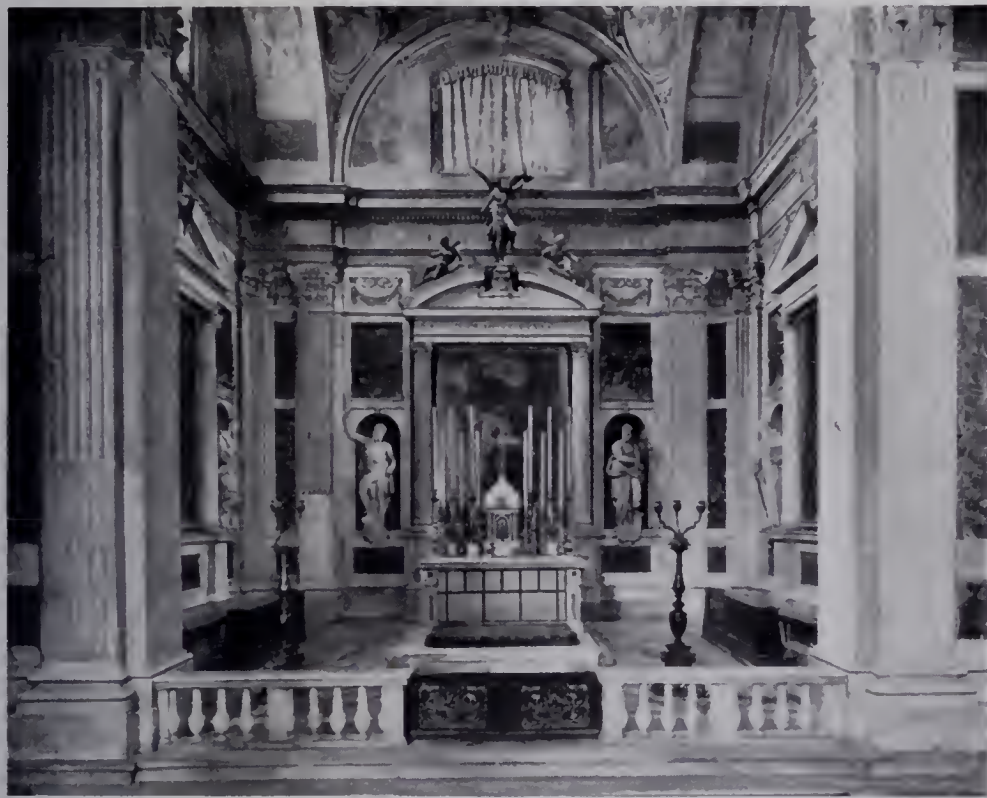



Fig. 566 — Firenze. S. Marco. Giambologna: Altare della cappella di Sant'Antonino. (Fot. Alinari).

in S. Marco di Firenze (figg. 566-567), sull'altare, regge un angiolo librato sulla punta di un sol piede, aperte braccia e ali, fratello cristiano del Mercurio volante. Nel Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizì è lo studio per il fondo della cappella (figura 568), ove tutto ci mostra, come nell'altare citato di Santo Stefano, una regolarità, un tirato a piombo, un rigoroso verticalismo, un equilibrio assoluto delle varie parti, un'esattezza di corrispondenza tra i chiari e gli scuri, che son tutte impronte del Giambologna architetto.

Fig. 567 — Firenze, S. Marco.
Giambologna: Altare della cappella di Sant'Antonino (altra veduta).
(Fot. Brogi).

Fig. 568 — Firenze, Gabinetto di disegni e stampe agli Uffizî.
Giambologna: Disegno per il fondo della cappella di Sant'Antonino.
(Fot. Brogi).

Fig. 569 — Lucca, Cattedrale, Giambologna: Altare della Libertà. (Fot. Brogi).

Fig. 570 — Firenze, SS. Annunziata. Giambologna: Altare della cappella propria. (Fot. Brogi).

Fig. 571 — Firenze, SS. Annunziata. Giambologna: Parete della cappella propria. (Fot. Brogi).

A Lucca, nell'altare della Cattedrale detto della Libertà (fig. 569), sul franto frontispizio, s'incastra una cimasa, che, a sua volta, sui tronchi del timpano, regge un piedistallo su cui poggia uno scudo retto da un'aquila: anche qui la gran macchina dell'altarone è robusta, ben piantata, come tutte le cose del Giambologna, tra le altre anche la cappella nell'Annunziata di Firenze (figg. 570-571), che

Fig. 572 — Firenze, SS. Annunziata. Giambologna: Cancello della cappella propria. (Fot. Brogi).

racchiude la sua tomba: cancellata, altare, sarcofago, pareti laterali. Il cancello (fig. 572), con tutte quelle borchie, che inchiodan le lunghe aste di ferro, e si puntano, sopra, in mezzo, sotto, tra un'asta e l'altra, su lastrine, come su tante fibbie, dà l'idea di chiuso, di serrato, di fisso per l'eternità; l'altare, scavato a balaustre, negli angoli, alla michelangiolesca; le pareti, con la gran lastra scura, anepigrafata, incassata nel rettangolo mediano; la tomba tagliata geometricamente, come a colpi di scure (fig. 573), ci mostrano la tenace geometrizzazione di tutta l'arte del maestro belga che riposa nella chiesa della SS. Annunziata.

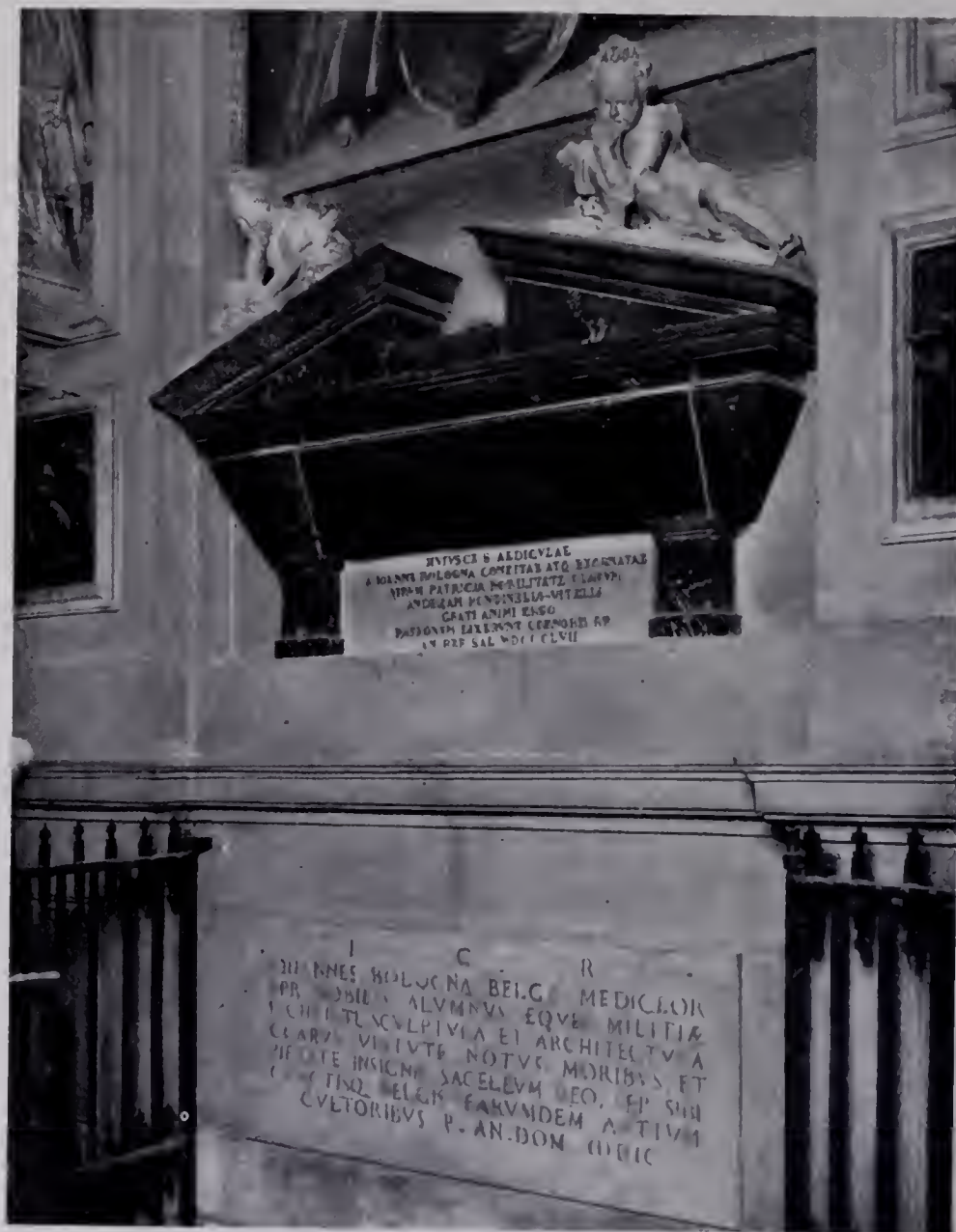



Fig. 573 — Firenze, SS. Annunziata. Giambologna: Tomba del Maestro. (Fot. Brogi).

* * *

Matteo Nigetti (1560-1649), discepolo del Buontalenti, ricordato già come iniziatore della terza sagrestia di San Lorenzo, fu aiuto per sette anni al maestro nella costruzione del palazzo di Ales-

Fig. 574 — Firenze, Chiesa dell'Oratorio di San Francesco dei Vanchettoni.
Matteo Nigetti: Porta.
(Fot. Brogi).

Fig. 575 — Firenze, S. Gaetano. Matteo Nigetti, Gherardo e Pier Francesco Silvani: Facciata. (Fot. Alinari).

Fig. 576 — Firenze, Chiesa dell'Oratorio di San Gaetano.
Matteo Nigetti, Gherardo e Pier Fancesco Silvani: Finestrone tondo (particolare della facciata).
(Fot. Brogi).

sandro di Camillo Strozzi, noto col nome di Palazzo non finito. Dopo quel settennio, essendosi guastato il Buontalenti col proprietario, lo Scamozzi proseguì la costruzione, e, partito questi, se ne occupò il Caccini, alla morte del quale tornò il Nigetti a lavorare

Fig. 577 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Matteo Nigetti: Disegno per l'esterno della Sagrestia nuova a S. Lorenzo.
(Fot. Brogi).

nel Palazzo. Di quest'architetto sappiamo che nel 1602-1603 costruì la chiesa per l'Oratorio di S. Francesco dei Vanchettoni, appartenente alla Congregazione della Dottrina Cristiana (fig. 574). In alto sono in fila tre finestre centinate trapezoidi; la porta ha il busto del Santo fra i tronconi del frontispizio. Dietro è la grande finestra arcuata, con le cornici che sembrano disegnare parte di un nimbo

Fig. 578 – Firenze. Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Matteo Nigetti: Disegno, sezione, della Sagrestia nuova medicea a S. Lorenzo.
(Fot. Brogi).

enorme, comprendente la porta e il busto di San Francesco dei Vanchettoni. Nel 1604 il Nigetti ricostruì la chiesa di San Gaetano (figura 575), di cui continuarono la facciata Gherardo e Pier Francesco Silvani, baroccamente (fig. 576); nello stesso anno vestì l'e-

sterno della cappella medicea di Michelangelo (figg. 577-578); nel 1612 circa gli fu ordinato il dossale d'argento con spartimento di pietre dure per l'altare della cappella della SS. Annunziata; nello stesso anno, fece il disegno e il modello dell'altar maggiore della chiesa di San Nicola a Pisa; il 20 ottobre 1613 ebbe ordine dal Gran-

Fig. 579 — Fiesole, S. Domenico. Matteo Nigetti: Portico della facciata e campanile. (Fot. Brogi).

duca di cominciare la incrostatura dei diaspri nella terza sagrestia di San Lorenzo. Poco prima del 1621, per ordine granducale, fece il dossale d'argento e di diaspri per la Santa Casa Lauretana; nel 1621, di maggio, mise mano alla fabbrica del chiostro nuovo dei Monaci degli Angeli, nella via degli Angeli dal Tiratoio, e disegnò la nuova chiesa degli Antinori dei PP. Teatini. Durante il 1632 costruì il portico della facciata di S. Domenico a Fiesole (fig. 579) e il suo campanile, e l'anno seguente rimaneggiò, ivi stesso, la facciata col portico di San Girolamo (fig. 580). Nel 1637, inaugurò la nuova

Fig. 580 — Fiesole, San Girolamo. Matteo Nigetti: Facciata (particolare). (Fot. Brogi).

facciata, da lui eseguita, della Chiesa degli Ognissanti, modernamente assai restaurata (fig. 581); e rimaneggiò il Palazzo Bardi, poi Tempi, oggi Bargagli, nella via di San Niccolò a Firenze. In tutta l'opera di Matteo Nigetti si scorgono reminiscenze del Buon-

Fig. 581 — Firenze, Ognissanti. Matteo Nigetti: Facciata. (Fot. Brogi).

talenti, le cui forme furono così trasportate avanti nel Seicento fiorentino.

* * *

Con lui, GHERARDO SILVANI (1579-1675) fiorentino, scultore e architetto[1], discepolo di Valerio Cioli e di Giovanni Caccini, con-

[1] BALDINUCCI, *Notizie*, 1772, XIV, p. 94-127.

Fig. 582 — Firenze Via S. Gallo. Gherardo Silvani: Palazzo Fenzi.
(Fot. Alinari).

tinuò la tradizione cinquecentesca, pure imbaroccandola sempre più nei palazzi Giaconi-Marucelli, poi Fenzi-Guadagni (fig. 582), o Strozzi, nella Madonna dei Ricci, nella cappella di Sant'Ivo all'Annunziata. Il collaboratore del Caccini nelle rumorose scenografie

Fig. 583 Firenze. Museo dell'Opera del Duomo.
Gherardo Silvani: Modello per la facciata di S. Maria del Fiore.
(Fot. Alinari).

della crociera di Santo Spirito si riconosce anche quando lavora col Cigoli, o traduce il disegno del Buontalenti nel pulpito dell'Assunta di Settignano (1602), o segue il Nigetti a San Gaetano. Il modello del 1635 per il Museo dell'Opera del Duomo (fig. 583) ci mostra come l'architetto, pur con qualche scappata decorativa, resti fedele alle formule architettoniche del '500.

Fig. 584 – Firenze, Via de' Banchi 2. Gherardo Silvani: Palazzo Venturi.
(Fot. Brogi).

Il palazzo Marucelli, poi Fenzi, in via San Gallo, se si eccettui la porta da altri più tardi decorata, è bene equilibrato intorno al suo asse, che ha per centro lo stemma nobiliare in alto; ma le men-

Fig. 585 — Firenze, Via Cavour.
Gherardo Silvani: Porta del palazzo Bartolommei.

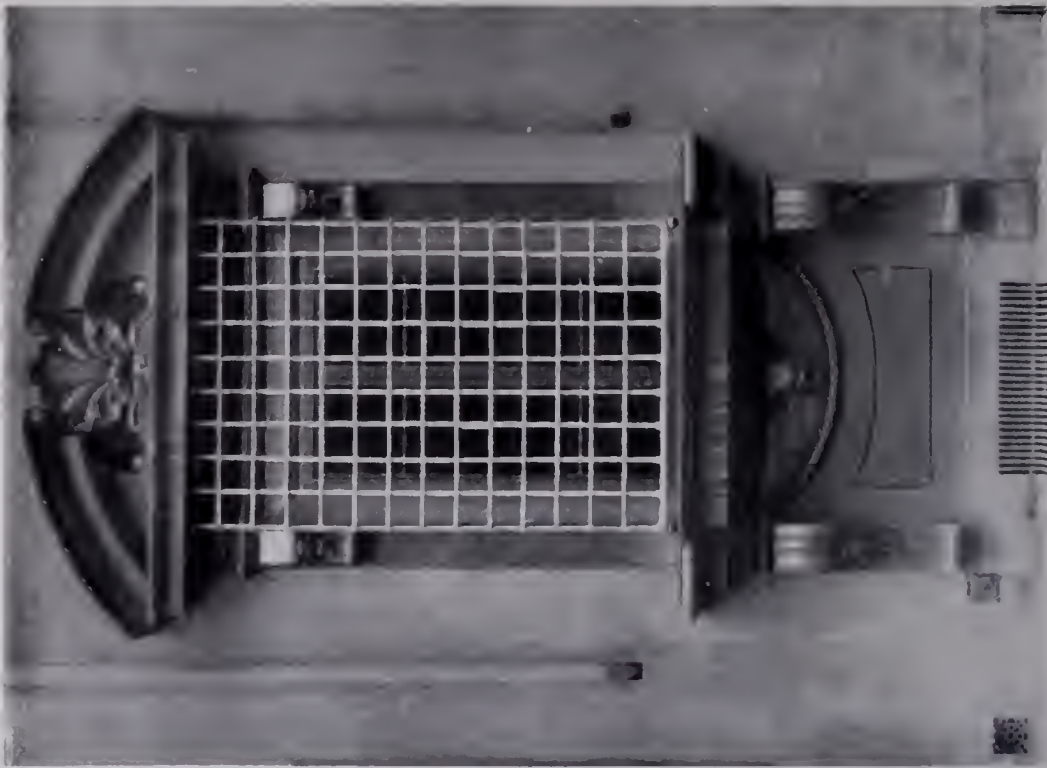



Fig. 586 — Firenze, Via Cavour.
Gherardo Silvani: Finestra del palazzo Bartolommei.

sole scattanti sotto il frontispizio delle finestre a pian terreno, e le altre allungate, cadenti, deboli, a sostegno del davanzale, non sono di buon effetto come non lo sono nel palazzo Venturi (fig. 584), in via de' Banchi, attribuito al Buontalenti, altra opera probabile di Gherardo Silvani. Così, nel palazzo Bartolomei, le mensole (fig. 585) della porta non sembrano abbastanza forti per sostenere l'archi-

Fig. 587 — Firenze, Via Gio. Capponi Gherardo Silvani: Palazzo S. Clemente. (Fot. Alinari).

trave sporgente: si vede, anche in altra finestra a pianterreno (fig. 586) dello stesso palazzo, che il Silvani segue il Buontalenti senza tradurne le forme in proprio stile. Meglio ispirato a quel maestro è il palazzo San Clemente, già Guadagni, in Via Gino Capponi (fig. 587), costruito per don Luigi da Toledo. Nei particolari, più che nell'insieme, si notano deficienze, ad esempio, in palazzo Strozzi Giaconi (eretto per il poeta Strozzi), nell'architrave a gradi, che si profila diritto, sui capitellini ionici dei pilastri retti da brevissime basi (fig. 588).

Fig. 588 — Firenze, Via Tornabuoni, 5. Gherardo Silvani: Palazzo Strozzi Giaconi.
(Fot. Alinari).

* * *

Seguace del Buontalenti fu anche LUDOVICO CARDI DA CIGOLI (1559-1613), che ne continuò l'opera nel cortile del Palazzo non finito in via del Proconsolo (a. 1596). Per raffronti precisi fra la de-

Fig. 580 — Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Cigoli: Modello per la facciata di S. Maria del Fiore.
(Fot. Brogi).

Fig. 590 — Firenze, Gabinetto di disegni e stampe agli Uffizi.
Cigoli: Disegno per la facciata di S. Maria del Fiore.
(Fot. del Gabinetto fotografico della Sopraintendenza).

corazione di alcune porte del cortile di tale palazzo e quella delle finestre al secondo piano del palazzo Rinuccini a Borgo Santo Spirito, costruito nel 1605, questo è stato, anche da Vera Giovannozzi,

Fig 591 — Firenze, Via Tornabuoni. Cigoli: Loggia dei Tornaquinci. (Fot. Alinari).

attribuito al Cigoli, piuttosto che al Buontalenti [1]. L'architetto-pittore si provò a fare uno dei tanti lignei modelli per la facciata di

[1] Giovannozzi Vera, *Ricerche su Bernardo Buontalenti*, in *Rivista d'arte*, Firenze, a. XV (serie II, anno V, 1953, n. 3-4). L'autrice ha notato che un disegno nel R. Gabinetto sudd., recante il n. 3256 A e la dicitura *Bernardo Buontalenti, palazzo*

Fig. 592 — Firenze, Via Tornabuoni: Palazzo restaurato dei Corsi.
(Fot. Alinari).

S. Maria del Fiore (fig. 589), e il disegno complicato che si vede nel Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizî (fig. 590). Costruì la loggia

Mondragone, rappresenta, non questo, ma il palazzo Rinuccini. Il palazzo Mondragone in via de' Banchi è invece una delle opere più tarde dell'Ammannati.

Fig. 593 — Firenze. Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Cigoli: Studio di decorazione d'una porta.
(Fot. Brogi).

Fig. 594 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Cigoli: Altro studio di decorazione d'una porta.
(Fot. Brogi).

Tornaquinci in Via Tornabuoni, trasportata modernamente all'angolo del palazzo, tutto rimaneggiato, dei Corsi (figg. 591-592). È una loggetta tra pilastri alti, a bugnato, che reggono una lunga

Fig. 595 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî.
Cigoli: Altro studio di decorazione d'una porta
(Fot. Brogi).

ringhiera a balaustre: non si potrebbe riconoscere il pittore libero e vivace nel timido architetto che tratteggia e affonda righe al disotto e ai lati di una cartella appresso l'arco, nei pilastri, tutti regolari nel bugnato, che contengono la loggetta. Anche in tre disegni

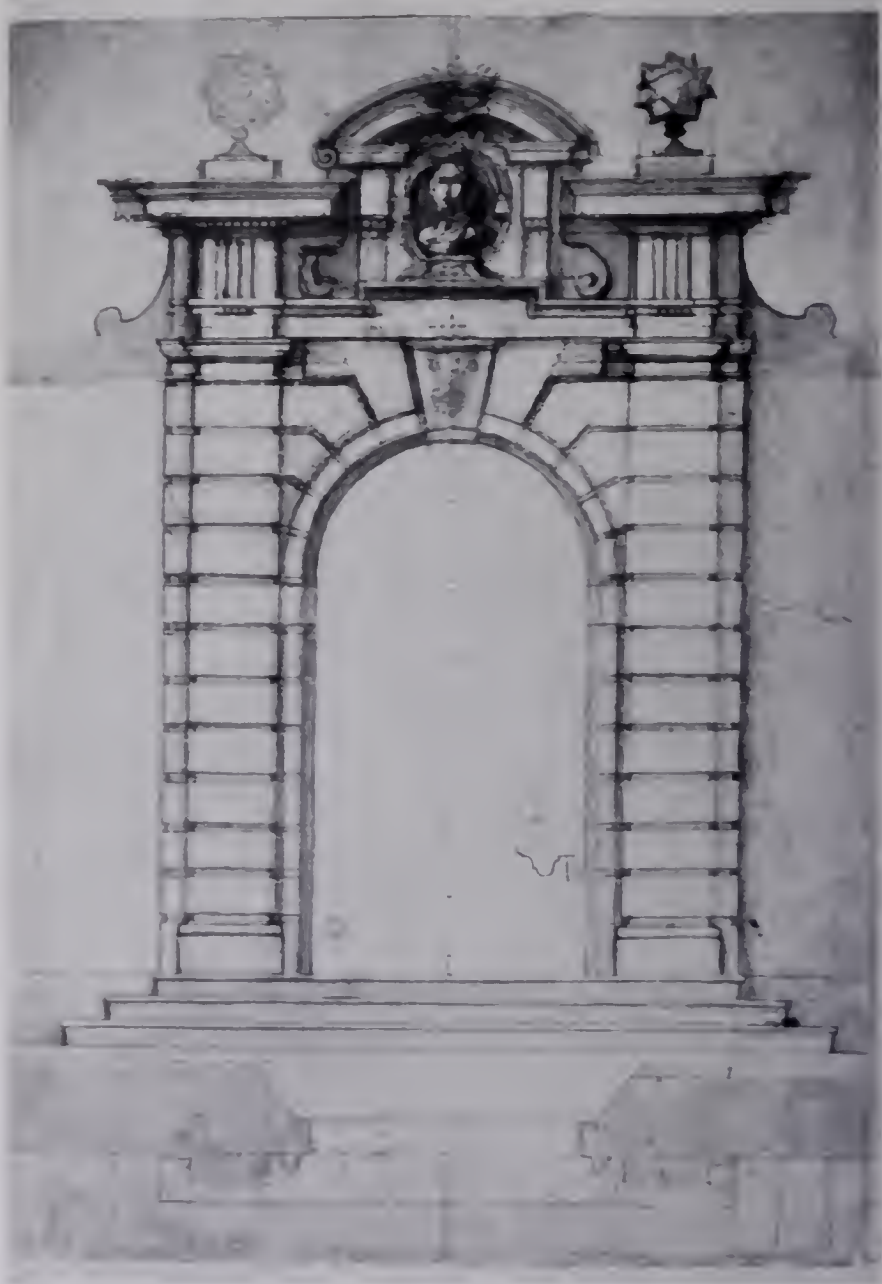



Fig. 596 — Firenze. Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Cigoli: Altro studio di porta.
(Fot. Brogi).

agli Uffizi (figg. 593-595), forse tutti per la porta del palazzo Giraud, ora Torlonia, a Roma, con la ringhiera superiore a balaustre rovescie, il Cigoli ha una contenutezza singolare. In una porta invece

(fig. 596) e nel disegno d'altari per Santa Croce, pure in quel Gabinetto (fig. 597), il barocco esplode, come anche nel portale della

Fig. 597 – Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi
Cigoli: Studio d'altare per Santa Croce.
(Fototeca italiana, Firenze).

cappella dei Serragli o del Sacramento in San Marco, da lui disegnata (figg. 598-599) [1].

A Firenze, il pittore architetto fece anche macchine per festeg-

---

[1] Nel Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizî, i fogli nn. 2640, 2641, 2643 contengono studî per le porte della Cappella de' Serragli in S. Marco, e il n. 2588 per la cappella stessa.

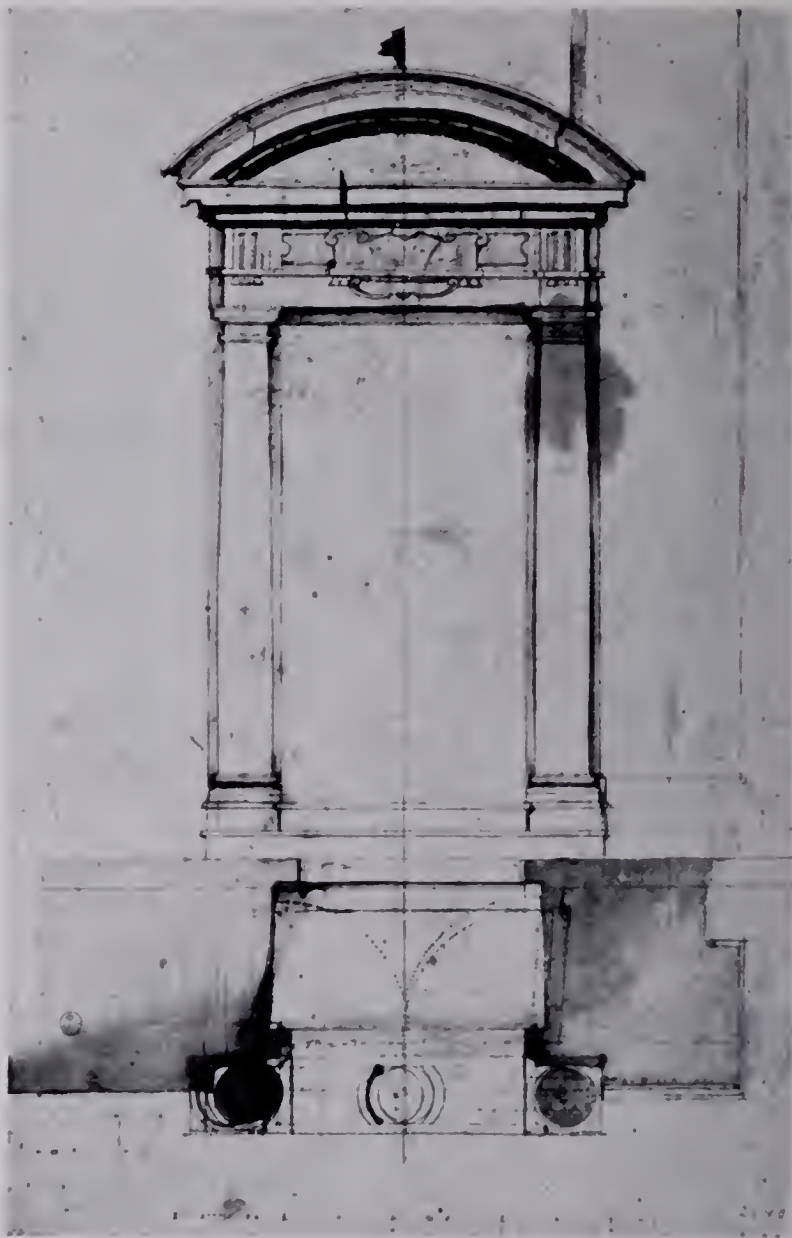



Fig. 598 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Cigoli: Studio di porta per la cappella in S. Marco di Firenze.
(Fototeca italiana, Firenze).

giamenti, e, per l'ingresso dell'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, moglie del principe Cosimo de' Medici, poi Cosimo II granduca; adornò porta San Gallo; costruì macchine per funebri, tra le altre il catafalco per Ferdinando I Granduca.

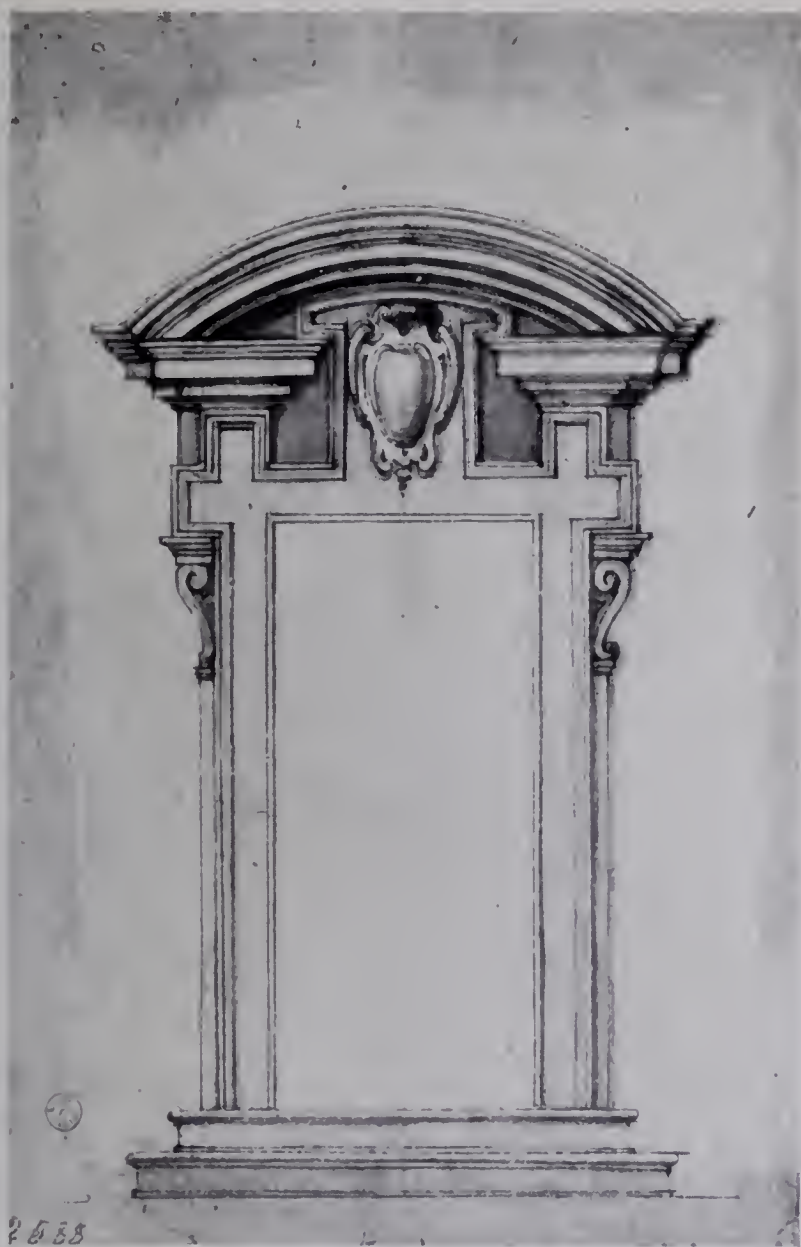



Fig. 599 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Cigoli: Altro studio di porta per la cappella in S. Marco di Firenze.
(Fototeca italiana, Firenze).

A Roma, oltre gli studi per il portone del Palazzo Giraud, disegnò la porta trionfale, che abbiamo citata, dove, in una nicchia rusticana, giace una ninfa, e cui sta davanti il bacino d'una fonte piantato su d'un piede a incrostazioni calcaree (fig. 600); e il dise-

gno richiama le Quattro Fontane di Roma (figg. 601-604), che, eccettuata la seconda a sinistra, con le api barberiniane nel fregio, rievocano le grotte fiorentine di Boboli. Più staccata dalle incrostazioni calcaree, dalle piante, dalle stalattiti, è la ninfa della fonte barberiniana, mentre le tre altre vivono nelle grotte, con la sva-

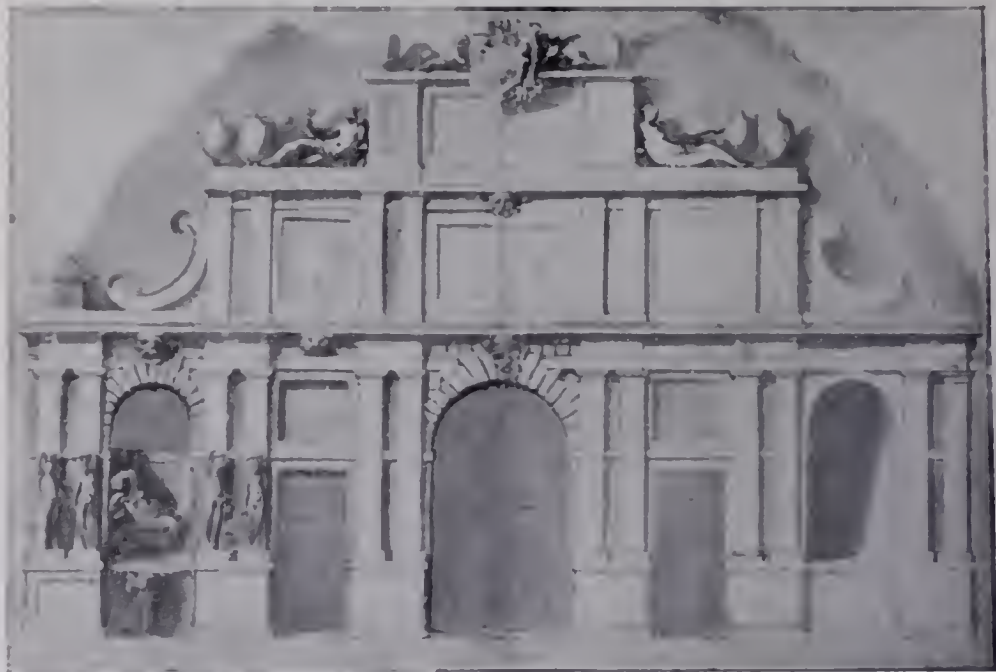



Fig. 600 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi
Cigoli: Studio per porta trionfale.
(Fototecnica italiana. Firenze).

riata fauna, come nei giardini medicei a Firenze, tra le fantasie del Buontalenti.

A Roma, il Cigoli fece studî per San Pietro (figg. 605-606); e in essi, il pittore che ebbe negli occhi i modelli di Michelangelo, si provò a disegnare il componimento della facciata della Chiesa madre: ne delineò il profilo, dando al disegno una tinta di color pavonazzo per indicare quanto era stato già fatto; turchina per la parte da farsi [1]. Ma il pittore toscano dovette trovarsi a Roma in contrasto coi maestri venuti dall'alta Lombardia, che

---

[1] Altri studî per San Pietro, nel Gabinetto sudd., portano i nn. 193, 2630, 2632, 2634, 2626 e 2627. Questi due ultimi sono come copie indicati.

Fig. 601 — Roma, Crocicchio delle Quattro Fontane. Cigoli: Prima Fontana. (Fot. Ceccato).

Fig. 602 — Roma Crocicchio delle Quattro Fontane. Cigoli: Seconda Fontana. (Fot. Ceccato).

Fig. 603 — Roma, Crocicchio delle Quattro Fontane. Cigoli: Terza Fontana.
(Fot. Ceccato).

Fig. 604 — Roma, Crocicchio delle Quattro Fontane.
Pietro da Cortona: Quarta Fontana al tempo dei Barberini.
(Fot. Ceccato).

Figg. 605-606 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî.
Cigoli: Studî per San Pietro.
(Fot. Ceccato).

tenevano il campo, e non ebbe modo di esprimere la propria personalità [1].

* * *

Fra gli architetti senesi, ricorderemo appena Sallustio di Baldassarre Peruzzi, che lavorò per Paolo IV, e, a detta del Vasari, fortificò, nel 1555 e nel 1556, le mura di Roma e fece il disegno « del magnifico Portone di Castel Sant'Angelo ». Per tale portone, « a uso d'arco trionfale », il Pontefice ordinò cinque statue, una delle quali fu commessa al Volterrano. Secondo il desiderio del papa, nel 1566, disegnò « facciata, convento, e interno della chiesa di S. Maria Transpontina », ma i lavori non ebbero compimento, se non nel 1587, sotto il Pontificato di Sisto V. Sallustio era morto, e la direzione dei lavori fu assunta dagli architetti Peparelli e Mascherino, « che non poco variarono il disegno » di lui. L'interno è quasi tutto opera di Ottavio Mascherino, e solo la facciata si trova incisa e minutamente descritta da G. B. Falda, come del Peruzzi [2].

* * *

A Sallustio Peruzzi, il Romagnoli attribuisce il Palazzo Palmieri a Siena in piazza Tolomei (fig. 607), ma note marginali di G. Palmieri e di Gaetano Milanesi avvertono che ne fu invece autore ANTONIO MARIA LARI, detto IL TOZZO [3], architetto civile e militare, pittore e scultore, « da niun' quasichè nominato », scrive il Romagnoli, « uomo alunno di sublime maestro; operatore in più facoltà di belle arti ». Egli « fu scolaro del grande Peruzzi (come scrive il Vasari), a cui successe nel posto d'architetto della repubblica senese e servì poscia

[1] Bibliografia sul Cigoli: BAGLIONE, *Vite*, 1642, p. 153-5; BALDINUCCI, *Notizie*, IX, 1771, p. 32-37; CARDI G. B., *Vita di L. Cardi Cigoli*, Firenze, 1913, pp. 58; BATTELLI G., *L. C.*, detto il C., in *Piccola collezione d'arte*, n. 38, Firenze, Alinari, 1922; *La mostra dei disegni di L. C. nella R. Galleria dei disegni agli uffizi*, in *Arte e Storia*, XXXII, 1913, p. 183-5; GIGLIOLI ODOARDO H., *Nuovi acquisti di disegni e stampe nella R. Galleria degli Uffizi*, in *Bollettino d'Arte*, N' S., VI, 1926-27, p. 458-67; IDEM, *Una mostra dei disegni del C.*, in *Rassegna bibl.*, XVI, 1913, p. 65-6; PEVSNER ANT., *Einege Regesten aus Akten der Florentiner Kunstakademie*, in *Mittheilungen des Florent. Instituts*, IV, Heft 2-3, 1933, p. 129.

[2] Queste notizie e le altre seguenti sugli architetti senesi sono ricavate dal ms. di E. ROMAGNOLI, *Biogr. cronolog. de' Bellartisti Senesi*, Bibl. comunale di Siena, L, II, 7, c. 519 ss. Me le ha fornite la Dott. ANNA MARIA CIARANFI FRANCINI, cui di tanta gentilezza rendo pubbliche grazie.

[3] ETTORE ROMAGNOLI sudd., Ms. cit., L, II, 7, c. 17 ss.

Fig. 607 — Siena, Piazza Tolomei. Anton Maria Lari: Palazzo Palmieri.
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

il conte di Pitigliano e quello di Castell'Ottieri; come architetto civile disegnò considerabili edifici, come lo sono il Duomo di Grosseto, il Monastero e la chiesa di Santa Maria Maddalena di Siena, come architetto militare gli si deve la costruzione dei più considerabili propugnacoli della senese repubblica (Port'Ercole, Talamone, la Rocca di Citona, ecc.); come scrittore egli stesso ci dice avere composto « un trattato d'architettura... molte misure designate a Roma... una traduzione d'Archimede con figure di sua mano... una traduzione della castrametatione di Polibio... la figura grande della castrametiatione con sue macchine e misure... più disegni di fortezze, altri disegni varj... molti bei segreti »[1]. Forse è del Lari la facciata

---

[1] Regesti di Ant. Maria Lari:

1521 — Pagamento a « M° Anton Maria » per dipintura d'un pennone della tromba (tomo II delle Polize del Camarlingo di Biccherna).

1527, 27 novembre — Altro pagamento per dipintura d'una bandiera (tomo 323 della Biccherna, Classe B).

1527, 26 novembre — Altro pagamento ad « Anton Mª. Pittore della Bandiera donata ai Lucignanesi (tomo XIII delle polize del 1527).

1531, 28 dicembre — Pagamento « ad Anton Maria di Pascol de' Lari dipintore », per archi di trionfo « che già si ferno per la Venuta di Sua Maestà in Italia la prima volta, pensando dovesse venire nella città loro » (tomo 24° delle Polizze del Camarlingo di Biccherna).

1531 — Anton Maria Lari sposa Caterina di Bartolomeo, con dote di 120 fiorini (Ducale del 1531).

1531 — L'artista denunzia di possedere « una casaccia con orticello a San Marco, tanto buona che non m'arrischio abitarci (tomo 119 delle Denunzie del '521).

1532, 11 giugno — Anton Maria, pittore, era uno dei Quattro di Giustizia (tomo 118 delle Deliberazioni di Balia).

1532, 4 giugno — M° Antonio del Borgo, scolaro dell'Università, promette di non offendere M° Ant. Maria pittore. Lo stesso giorno Ant. Maria Lari e Agostino Martini fanno pace.

1533 — Era ancora dei Quattro di Giustizia (tomo 119 di Balia).

1536 — Morto Baldassarre Peruzzi, per molti anni architetto della Repubblica, il Lari è spedito dal Comune, come suo architetto, in varie missioni.

1537, 10 ottobre — I signori di Balia in una lettera al Comune di Cetona, gli raccomandano Anton M. Lari « architetto eccellente nostro carissimo », inviato là « acciò faccia il disegno del Girone di cui si è ragionato » (Copialettere n. 152 di quell'anno); gli stessi, in altra lettera al Comune di Sartiano, lo mandano alla terra di Cetona « per conto di certo disegno, ... abbiamo commesso ancora rivegga un poco codesta rocca »; e pure scrivono alla Comunità di Chiusi di mandarlo, perchè « guardi codeste muraglie incominciate » e dia ordine « che s'abbia da finire ».

1538, 10 aprile — Vien scritto al Comune di Sinalunga: « Aviamo inteso per la vostra del 5 l'arrivo costì di m° Anton Mª Lari architetto che ha ordine da noi di vedere il bisogno della Rocca » (Copialettere 199).

1539, 25 marzo — I Vessilliferi e Priori della Città di Sovana scrivono alla Balìa di Siena d'aver fatto visitare la Rocca e la terra a M° Anton Maria Lari, « che ha dato li disegni dove fa bisogno fortificare » (Cfr. *Malevolti*, libro VIII, 3ª parte).

della casa Minutelli, di fronte a San Martino, « composta di mattone, e affatto sullo stile della facciata del palazzo Palmieri, quella

---

1539, 2 aprile — Il Priore e il Popolo di Chiusi scrivono alla Balìa di Siena che Anton Maria Lari « ha dato il disegno d'un Torrazzo qual più ha giudicato per hora convenirsi per salvezza nostra et ancora ha preso il disegno di tutta la muraglia » (Filza 59 c. s.).

1539 — Il Lupinario della Balìa (n. 131) nota che il 19 marzo « si spedisca Anton Mª Lari architettore a Cetona, Sinalunga, Chiusi, Sarteano e Sovana a vedere dove si ha da murare le Rocche e faccia il disegno a quelle comunità ».

1539, 19 giugno — Viene eletto ad architettare la fabbrica del Monastero di S. Maddalena, riducendo il palazzo di Santa Marta, e innalzando la chiesa di Santa Maddalena. Il monastero subì molte modifiche dopo che fu eretto da Pietro Leopoldo a educandato; della chiesa rimase solo metà della facciata, assai deformata da un'aggiunta per farla a linea della strada.

1539, 5 dicembre — « Sia pagata la provisione a Anton Mª Lari per un anno più, al modo medesimo, come lo scorso anno, cioè a 3 scudi al mese. Vada in prima alla torre della Sabina, a Orbetello e se li paghino le spese del viaggio e vada a visitare il Ponte della Farma ».

1540, 13 maggio — « Alle dipendenze del Lari lavora alle mura di Grosseto mº Giorgio di mº Pietro di Valle Lugana ».

1540, 10 dicembre — La facciata del duomo di Grosseto, « essendo aperta in più bande », si restaurò col disegno di Anton Maria Lari, ma, poichè gli esecutori non vi si attenevano del tutto, la Repubblica di Siena intimò che « la fabbrica del Duomo si tiri a fine con buon ordine di disegno del architettore nostro excellente, Mº Anton Maria Lari come fu cominciato, e si tiri in tutta perfettione e che il disegno e modo del fabbricare non habbi d'andare per diverse architetture per non confondere il buon principio dato (Copialettere n. 198, anno 1540).

1541 — Il Lari è confermato architetto della Repubblica, e, nello stesso anno vien mandato a Sovana e a Talamone.

1542, 12 aprile — È andato « a Porthercole », a ordinare e disegnare le muraglie da farsi.

1542, 14 luglio — « Va in Maremma... va a Massa » (t. 140 della Balìa).

1542, 31 maggio — La Balìa di Siena scrive ai Priori e Gonfalonieri del Comune di Sovana d'avere avvisato Ant. M. Lari « come è ruinata certa parte della rocca di Sovana ».

1542, 28 giugno — S'impone al Lari, che si trova a Pitigliano o Sorano, di ordinare a Girolamo Bellanti di fortificar « le terre della Marittima sotto la pena che ci parrà » (Copialettere della Repubblica, n. 202).

1542, 6 settembre — Lettera per raccomandare il Lari, che va « per le fortificazioni da farsi nella terra di Monte Pescali » (Copialettere, 206).

1542, 23 gennaio — Si avvisa di mandare il Lari a Port'Ercole « minacciato dalla flotta turchesca ».

1543, 26 gennaio — L'architetto dà conto ai Signori di Balìa delle opere di fortificazione della rocca di Orbetello (Concistoro, Filza 67).

1543, 28 gennaio — Chiede i suoi compensi, e dice d'attendere il permesso per andar a fortificare Castell'Ottieri, essendone richiesto dal Sig. Sinolfo Otterio (Concistoro c. s.).

1543, 13 aprile — Si ordina di mandare a Roma « a prendere il Peloro, perchè col Lari e con Orlando Mariscotti vadano a visitare le fortezze di maremma » (Concistoro, Filza 66), che, nonostante tante visite, furono dall'armata turchesca saccheggiate (cioè il castello di Monteano, Talamone e Port'Ercole).

1544, 29 marzo — Lavora a far fondamenti e bastioni alla rocca d'Orbetello.

Fig. 608 — Siena, Via San Marco.
Anton Maria Lari: Orfanotrofio (già monastero di Santa Marta).
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

1545 — Licenziato dalla Repubblica di Siena, fu, in quest'anno, al servizio del Conte di Pitigliano, che seguì a Roma; donde, richiamato dalla Repubblica, si mostra pronto a tornare e a lavorare per la Patria.

1547 — Da documenti della casa Palmieri risulta che da Giovanni Palmieri fu ordinato il disegno « a M° Anton Maria el Tozzo architettore » (nota marginale di G. Palmieri al ms. del Romagnoli, a. c. 526); ma il palazzo, cominciato a fabbricare dopo il 1547, fu terminato nel 1577.

1549 — Era ancora vivo.

Fig. 609 — Siena, Via San Marco.
Anton Maria Lari: Orfanotrofio (già monastero di Santa Marta).
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

parte cioè che guarda la costa verso Provenzano ». Al Lari viene anche attribuito, come gentilmente m'informa la Dott. Anna Maria Ciaranfi, la facciata dell'odierno Orfanotrofio in Via San Marco, già monastero di Santa Marta (figg. 608-609). Il Romagnoli la crede di Sallustio Peruzzi, cui attribuì anche Palazzo Palmieri, invece del Lari stesso. Ne abbiamo dato ampi regesti, perchè meglio sia

Fig. 610 — Siena, Fortezza di Santa Barbara. Baldassare Lanci: Lato ovest della Fortezza.
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

conosciuto il successore di Baldassarre Peruzzi come architetto della Senese Repubblica. Presto lasciò i pennelli, per darsi all'opera di fortificazione delle rocche della Repubblica: all'occorrenza, lavorava egli stesso, come a Orbetello, « sempre con l'acqua a mezza gamba ». Devoto alla patria, per cui aveva speso gli anni migliori della vita; anche da Roma, al seguito del Conte di Pitigliano, si offriva di gran cuore a servirla.

Fig. 611 — Siena, Fortezza di Santa Barbara.
Baldassare Lanci: Lato nord-ovest della Fortezza.
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

* * *

Continuatore, come architetto militare, di Anton Maria Lari, fu Pietro di Giacomo Cataneo, che studiò col Peruzzi architettura,

Fig. 612 — Siena. Baldassare Lanci: Fortezza di Santa Barbara.
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

col Beccafumi disegno: nel 1543 fu mandato a fortificare Orbetello contro la flotta turchesca; continuò a lavorarvi negli anni successivi sino al 1548, non tralasciando però di dirigere i lavori di Port'Er-

Figg. 613-614 — Siena. Baldassare Lanci: Fortezza di Santa Barbara.
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

Fig. 615 — Siena. Baldassare Lanci: Fortezza di Santa Barbara.
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

cole a Talamone. Pietro Cataneo dedicò «I quattro Primi libri d'Architettura», stampati da lui a Venezia presso Aldi nel 1554, al Sig. Enea Piccolomini; più tardi aggiunse alla sua opera altri quattro libri, pure dagli Aldi messi a stampa, e dedicò tutto a Francesco de' Medici gran Principe di Toscana. Caduta la Repubblica senese, il Cataneo era passato al servigio del nuovo padrone. Nel 1572-73 dev'essere morto[1].

[1] Le notizie su Pietro Cataneo sono assai copiose nel ROMAGNOLI, ms. citato nella Bibl. Com. di Siena, L, II, 7. Cfr. pure LUIGI DE ANGELIS, *Elogio di Pier Cataneo*, Colle, 1822; TIRABOSCHI, *Stor. letter.*, t. VII, p. 53, cap. 2; REMONDINI, *Dizionario* (1736).

* * *

Baldassarre Lanci fece a Siena, circa il 1560, la fortezza di Santa Barbara (figg. 610-615), che fu adibita a passeggio pubblico, sin

Fig. 616 — Terra del Sole, Fortificazioni medicee.
Baldassare Lanci: Porta del palazzo del Capitano di Piazza.
(Fot. Croci).

dallo scorcio del '700, e tutt'alberata torno torno e alla base. Nel 1937 esistevano ancora, al centro, costruzioni, e un cortile grande usato a caserma: tutto è stato abbattuto, ad eccezione di una casetta di prospetto, per crearvi un piazzalone a giardino [1]. Fece anche, il Lanci, le fortificazioni di Grosseto e quelle di Terra del Sole. Le porte del palazzo del Capitano di Piazza col cancello gigliato, e il

Fig. 617 — Terra del Sole, Fortificazioni medicee. Baldassarre Lanci: Palazzo del Capitano di Piazza. (Fot. Croci).

Palazzo Pretorio col cortile a doppio ordine di logge, ricordano, infatti, piuttosto forme senesi, derivate dal Peruzzi, che non le altre del Buontalenti, a cui si attribuivano quegli edifici nella terra di confine tra Romagna e Toscana (figg. 616-620).

[1] La pianta della Fortezza è riprodotta nella carta di Siena annessa alla guida del *Touring*. FABIO CHIGI (poi Alessandro VII, (?) nella *Guida di Siena* (1625), Ms. Bibl. Com. Siena, E. IV, 20, a. c. 27: « *La Fortezza di Siena*. Il modello dal Cav. Lanci et altri fatta da Cosimo primo sopra piante de' fondamenti della vecchia prima detta di S. Prospero ». E G. A. PECCI, *Relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Siena, 1752, a p. 128: « La detta Fortezza, per frenare le sedizioni de' Cittadini sanesi fu stabilita doversi fabbricare nel 1560 col disegno del Cav. Apelle (sic!) Lanci, d'ordine di Cosimo I, allora duce di Firenze, e di Siena ».

Fig. 618 — Terra del Sole, Fortificazioni medicee. Baldassare Lanci: Palazzo del Capitano di Piazza.
(Fot. Croci).

Figg. 619-620 — Terra del Sole. Fortificazioni medicee. Baldassare Lanci: Palazzo pretorio. (Fot. Croci).

* * *

Giovan Battista Peloro o Pelori (1483-1556 circa) fu per molti anni architetto della Repubblica Senese, e, per essa, inviato, relatore, ministro [1]. Secondo il Vasari, male informato però su questo artista, sarebbe stato discepolo del Peruzzi. In architettura civile, non esiste di lui se non l'interno della chiesa di San Martino (fig. 621); in architettura militare, la vasta fortificazione di Camollia, e le fortificazioni di Monte Rotondo e di Chiusi, non più esistenti. La rocca di Casole e i bastioni attorno caddero in rovina, e la rocca fu ridotta ad abitazione; pure diruti sono la torre dell'Ansidonia, come la fortezza di Lucignano, situata di contro, e le fortificazioni di Montichiello. Esiste qualche parte intatta del forte di Lucignano in Valdichiana, cioè due dei cinque baluardi costruiti dall'architetto.

[1] Diamo il sunto dei regesti, da gran copia di documenti desunti dal Romagnoli (Siena, Bibl. comunale, 4, II, 6, c. 2), a noi comunicati con gran cortesia della Dott. Anna Maria Francini Ciaranfi: 1483. Nacque Gio. Battista Peloro. — 1515, era a Roma. — 1524, 19 novembre. Era a Siena, dove ricevette un pagamento per la fortificazione della Rocca di Sinalunga. — 1526. Era ministro o esploratore della Repubblica presso quella di Genova. — 1527, 10 agosto. Era nuovamente a Siena, commissario della Zecca. — 1527, 7 dicembre. Sua andata a Roma. — 1528, 8 agosto. Doveva recarsi in Ispagna dall'Imperatore per affari del partito dominante in Siena. — 1528, 10 dicembre. Era a Toledo, e doveva tornare a Siena, compiuto il suo incarico. Tornò dalla Spagna a Genova con Carlo V, quando questi si recò a Bologna per esservi incoronato imperatore. — 1530, 23 giugno. Riceve 30 scudi d'oro del sole per aver portato a Siena privilegi concessi da Carlo V alla Repubblica. — 1532. Fece fare vari restauri all'Archicenobio di Monte Oliveto Maggiore « e con la sua direzione fu murata la grandissima Peschiera nominata dall'ab. Giulio Perini nella descrizione che fa di quel bellissimo locale ». — 1533, 12 febbraio. È mandato a rivedere i confini dello Stato. — 1533, 5 dicembre. Va a Buonconvento a visitare il ponte sull'Ombrone; e poi a Ponte d'Arbia. — 1534, 22 aprile. Era ancora a Buonconvento a fare « il disegno per giovamento del Ponte », e si prevedeva dovesse restarvi a lungo. — 1537. Disegna l'interno di San Martino a Siena. — 1542, 13 gennaio. Ebbe fine in quel tempo l'interno sudd. — 1543. Era a Roma, donde venne richiamato a Siena « per vedere le fortezze di maremma, con Anton Maria Lari », e cioè per visitare i castelli di Portercole, di Talamone ecc. rovinati dall'armata turca del Barbarossa. — 1549. Secondo lo storico senese Giugurta Tommasi, in quest'anno il Peloro era a Roma al servizio di papa Paolo III. — 1550. Secondo il Pecci, sarebbe venuto da Roma a Siena per fare una pianta della città e costruire una fortezza. — 1550, 14 maggio. Era ad Ansedonia per giudicar dove fabbricare la torre. — 1551, 17 settembre. Deve provvedere a restaurare la « steccata » di Buonconvento. — 1552, 3 ottobre. È chiesto di consiglio sulla cittadella di Siena. — 1552, 14 settembre. Si vuole richiamarlo da Firenze, come « architetto del Duca Cosimo ». — 1552, 16 ottobre. Tornato a Siena, quivi disegnò le fortificazioni fuori di porta Camollia. — 1553, 7 dicembre. Era arrivato a Lucignano e aveva dato principio all'opera, « a cavare i fondamenti al baluardo della rocha ». — 1554. In quest'anno, il Peloro lavorava a Lucignano, a Montichiello, a Chiusi, a Casole, a Monte Riggioni, a Porta Pispini per fortificazioni. — 1555. Caduta Siena, si ritira a Montalcino. — 1556, 6 giugno. La Balìa di Montalcino manda il Peloro a Roma. Non si sa più nulla di lui vivo.

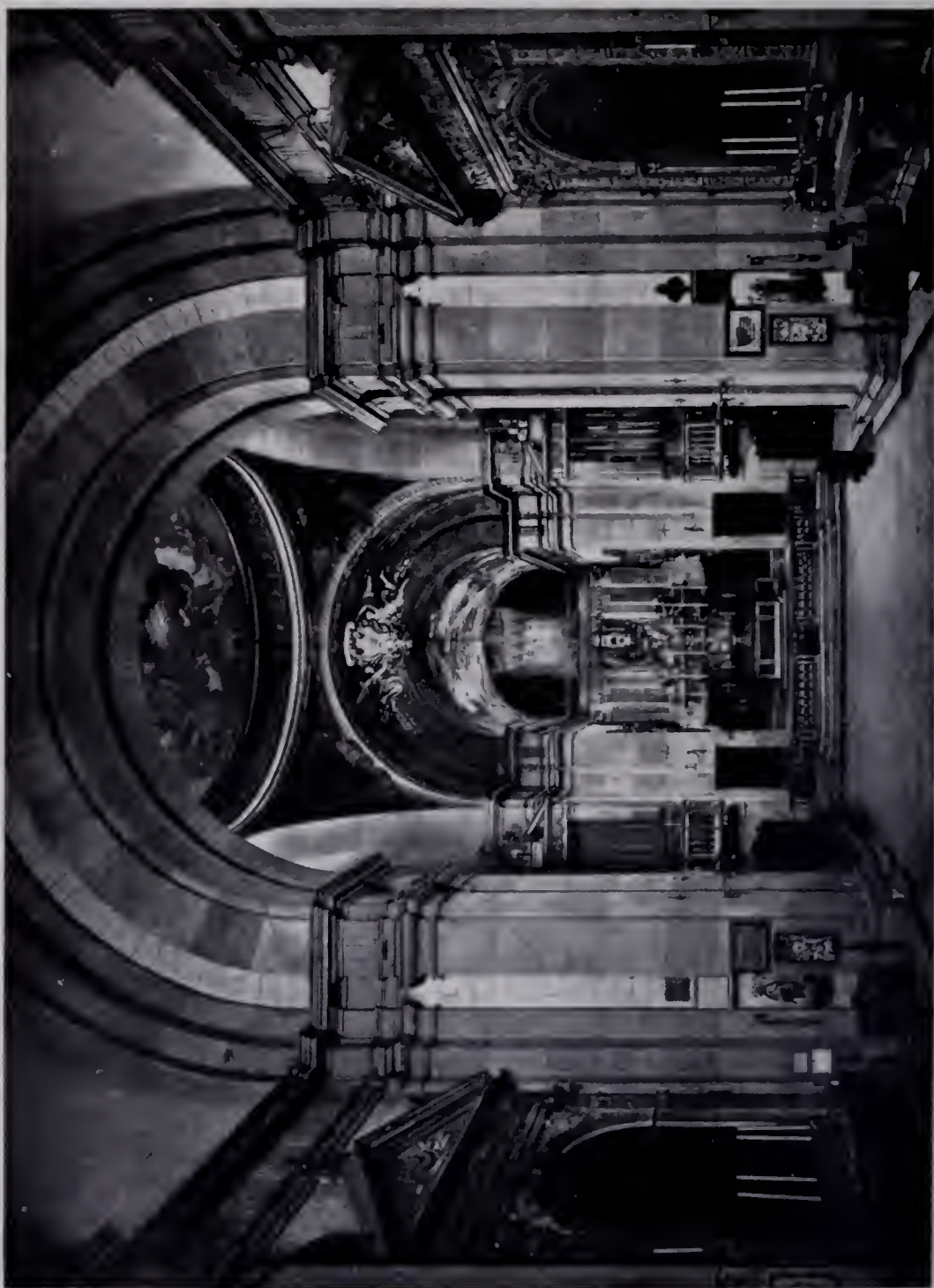



Fig. 621. — Siena, S. Martino Giambattista Peloro: Interno della Chiesa.

Resta, dunque, l'interno della chiesa di S. Martino, a testimonianza dell'arte di Giov. Battista Peloro. La facciata fu eseguita più tardi, nel 1613, da Giovanni Fontana; l'interno è a una navata di grave ordine dorico; maestoso l'arco trionfale, come nimbo del quale le pietre chiare e scure segnino i raggi. Par che dietro l'arcata vasta e ampia si spalanchi la visione luminosa dell'altare. È un saggio che ci dà il rammarico di non averne altri dall'architetto della Repubblica Senese.

* * *

Bartolomeo Neroni, detto il Riccio, senese [1], seguì nell'architettura Baldassarre Peruzzi, nella pittura il Sodoma, e innalzò il prospetto del palazzo Guglielmi, poi degli Azzoni, ora dei Pannellini (fig. 622). « Questo prospetto », scrive Ettore Romagnoli, « s'innalza su d'una piazza pensile: ha logge a due ordini nelle tre parti d'un quadrato, e i due avancorpi la parte della strada riguardanti sono gravemente bugnati ». Nel 1554, anno funesto dell'assedio di Siena, architettò il Monastero, oggi casa de' Sergardi, nel quale abitavano le monache chiamate le Derelitte (fig. 623). Disegnò anche il Palazzo Tantucci, restaurato dal Monte de' Paschi, sua sede (figure 624-625); e gli è attribuito il palazzo Bardi in via del Capitano, di fronte a palazzo Chigi. Disegnò e in parte eseguì gli stalli del Coro del Duomo e l'organo di fronte alla porta della sagrestia. Alzò, sulla sua base attuale, il pulpito di Nicola Pisano,

---

[1] Le principali notizie su di lui le abbiamo dal Mancini, perchè il Vasari lo nomina appena nella vita del Sodoma (Mancini G., *Al une considerazioni intorno a quello che hanno scritto al:uni autori in materia della pittura*, ecc. (sec. XVII, Ms. Bibl. Comunale Siena, L, V, 12). Copioso di notizie sul Riccio è Romagnoli Ettore, *Biografia cronologica di Bellartisti senesi*, Ms. alla Libl. Comunale di Siena, L, II, 6, a c. 701-805).

Ecco i regesti da lui desunti: 1520. Stando alle memorie del Mancini, disegnò il palazzo Francesconi, ora dei Mocenni in Camollia, attribuito anche al Peruzzi. — 1548. Fu innalzato da Alessandro Guglielmi il prospetto del palazzo, « riguardante la piazza Sant'Agostino », da alcuni attribuito al Peruzzi, dal Mancini al Riccio. — 1552-1555. Il Riccio fu occupato come ingegnere militare, a Sinalunga, Chiusi, Massa, Monte Rotondo, Chiusdino. — 1554. Innalza la facciata delle Derelitte, nel piano del Carmine, al presente palazzo Sergardi. — 1555. Caduta in quest'anno Siena, si trasferisce a Lucca. — 1560. Tornato a Siena, fa un superbo proscenio per la commedia l'*Ortensio*, recitata davanti a Cosimo I; e nella stessa occasione riduce a teatro il salone per i gran consigli del Popolo. — 1562. È a Lucca. — 1565. Torna a Siena. — 1568. Dà i disegni per il coro del Duomo. — 1571. Ha fatto testamento. — 1573. Muore.

Fig. 622 — Siena, Casato di Sopra.
Bartolomeo Nerone, detto il Riccio: Palazzo Pannelini (già Guglielmi).
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

Fig. 623 – Siena, Piazza del Carmine.
Bartolomeo Neroni, detto il Riccio: Facciata dell'ex monastero delle Derelitte.
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

altre volte rimosso; e vi aggiunse la scala non appropriata allo stile del pulpito [1].

---

[1] Queste opere del Riccio, ed altre, sono indicate dal MANCINI e dal ROMAGNOLI citati, da PECCI G. A., *Relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Siena, 1752;

Il palazzo Tantucci, poi della Dogana, fu architettato dal Riccio nel 1548 o 1549, sopra un antico palazzo gotico, come dimostrano

Fig. 624 — Siena, verso Piazza del Monte.
Bartolomeo Neroni, detto il Riccio: Palazzo Tantucci.
(Fot. Lombardi).

i due grandi archi a sesto acuto venuti in luce, quando nel recente restauro si tiraron giù gli avanzi del vecchio intonaco. La facciata

Ugurgieri Azzolini Isidoro, *Le Pompe Sanesi*, vol. II, Pistoia, 1649; Chigi Fabio, poi Alessandro VII, *Guida di Siena*, 1625 (Ms. Bibl. Comunale di Siena E. VI, 20); Sernini Ettore Nini, *Trattato delle famiglie nobili et huomini riguardevoli della città di Siena*, Ms. Bibl. Comunale di Siena, B. IV, 27; Romagnoli Ettore, *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbi*, Siena, 1840; Micheli P. E., *Guida artistica della città e contorni di Siena*, Siena, 1863; Heywood H. e Olcott Lucy, *Guide to Siena*, IV ed., Siena, 1924; *Rassegna d'arte senese*, VII, 1911, p. 100.

Fig. 625 — Siena, verso Via dei Montanini.
Bartolomeo Neroni, detto il Riccio: Palazzo Fantucci (particolare della faccia minore).
(Fot. Lombardi).

e il fianco del palazzo ci mostrano un bugnato che forma come per gioco fra le botteghe del fianco specchi e croci; negli stipiti delle finestre ogni lastrone del bugnato è staccato dall'altro col quale, nell'unirsi, sembra infilzato in un cordone; e nelle catene, agli spigoli

del palazzo, le lastre del bugnato, or brevi, or lunghe, non fanno buona unione, chè le misure delle cose strette insieme e insieme stringenti non possono essere troppo discoste. Anche nel palazzo

Fig. 626 — Cortona, Palazzo Pretorio. Bartolomeo Neroni, detto il Riccio: Facciata. (Fot. Brogi).

Pannelini le lastre del bugnato, intorno alle finestre e nelle catene agli spigoli, larghe e meno larghe, non hanno tra loro giusto rapporto. Tuttavia il Riccio sa dare alle sue facciate certo tono di toscana eleganza. Quel tono lo abbiamo riscontrato nel Palazzo Pretorio di Cortona (fig. 626), ove si vedono anche migliorati i rapporti delle pietre tra loro. Meglio ancora nel palazzo Chigi a piazza Posterla, che è del Riccio il capolavoro architettonico (fig. 627).

Fig. 627 — Siena, Piazza Posterla. Bartolomeo Neroni, detto il Riccio: Palazzo Chigi.
(Per cortesia di Anna Maria Ciaranfi Francini).

Come abbiamo detto, a lui si attribuisce il Convento delle Derelitte, dove sono evidenti le forme architettoniche del Peruzzi, di cui fu scolaro, del resto. Anche gli si assegnano la chiesa di San Giuseppe e il palazzo Francesconi; ma quella chiesa, benchè datagli dal Mancini, gli fu tolta con buone ragioni dal Romagnoli, e quel palazzo, benchè la fama ne abbia designato autore Baldassarre Peruzzi, appartiene, come da un documento del 1563 si potrebbe conchiudere, all'architetto Pietro Cataneo, scolaro di Baldassarre stesso. Gli stalli del coro del Duomo senese, del leggìo, e del seggio dell'« Edomedario » (figg. 628-629), diconsi in parte da lui stesso eseguiti, insieme con Teseo Bartalini da Pienza e Benedetto di Giovanni da Montepulciano. L'intaglio, benchè molto fine, è così trito da far perdere la visione dell'insieme: le nicchie degli stalli son coperte, anche nel catino, da riquadri collegati per targhettine, a corridietro, filari di rosette. Si sente come quel riempitivo sia un eccesso ornamentale; e l'eccesso continua nel fregio della trabeazione, nell'attico, nella cinta degli stalli con pilastri, cui si addossano erme, e con balaustre fogliacee e inghirlandate, pilastri e balaustre sopra un piano retto da mensole fasciate da ghirlande, tra riquadri intagliati a mascherette. È un formicolio che ha il suo crescendo nel mezzo del coro, ove siede il celebrante della messa cantata, e in quella cimasa su cui s'innalzano genietti e virtù acclamanti, tra le ghirlande, i vasi con fiamme, i cherubini, gli stemmi. L'arte ha perduta l'augusta calma; grida, rumoreggia; invade lo spazio, coprendo ogni vuoto, tutto ingemmando; si veste straricca, sfarzosa, sovraccarica, come idolo, di ghirlande e d'ornamenti.

* * *

Pistoia ha nel palazzo Granucci Cancellieri (fig. 630) forme michelangiolesche e ammannatesche, non senza qualche singolarità curiosa, nelle frange, ad esempio, di bugnato ai davanzali delle finestre, e nelle bugne uguali delle catene agli spigoli del palazzo, delle finestre e delle porte. Presso Pistoia si hanno riflessi dello stile di Bernardo Buontalenti nella espansa facciata della villa di Celle, ove si ritrova il motivo di decorazione a specchi adottato per il cortile di villa della Magia, e si gode l'accordo della scalea curvilinea con tutte le linee del prospetto (figg. 631-635).

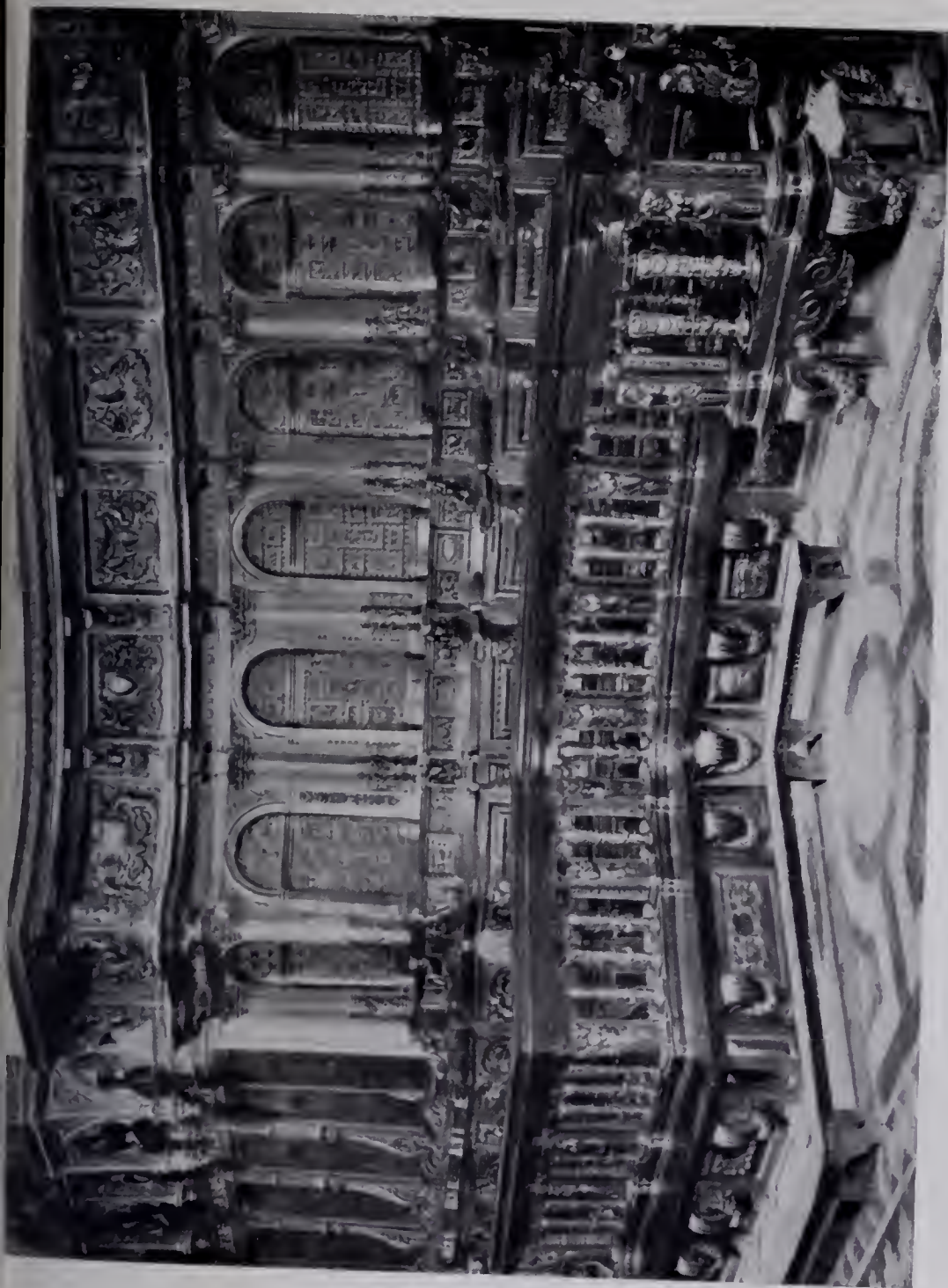



Fig. 628 — Siena, Duomo. Bartolomeo Neroni, detto il Riccio: Stalli del Coro (particolare).
(Fot. Alinari).

Fig. 629 — Siena, Duomo.
Bartolomeo Neroni, detto il Riccio: Seggio per i celebranti la Messa cantata.
(Fot. Alinari).

Fig. 630 — Pistoia, Palazzo Granucci-Cancellieri. Anonimo architetto: Facciata.

* * *

Pisa vanta l'architetto COSIMO PUGLIANI, che eresse tra il 1603 e il 1605, per ordine del Granduca Ferdinando I, su disegno di Bernardo Buontalenti, le Logge di Banchi, ad uso, in origine, del mercato della lana e della seta. Certo l'esecuzione fu fedele al disegno,

Fig. 631 — Pistoia (dintorni). Villa di Celle. Anonimo architetto: Ingresso. (Fot. Brogi).

di cui abbiamo parlato, trattando dell'opera del suo fiorentino autore. Dove meglio il Pugliani chiarisce il proprio modo d'architettare è nel palazzo « Alla Giornata » (fig. 636), eretto nel 1594, sul Lungarno, da Francesco Lanfreducci, che vi appose quelle parole di colore oscuro e, al disopra della porta, un arrugginito frammento di catena, ricordo forse della dura prigionia che quel nobile pisano ebbe per sei anni in Algeri[1]. Il portone della facciata di Palazzo Lanfreducci ha le pilastrate come avvinte da quattro cinture, che si ripetono nei

[1] Cfr. TANFANI-CENTOFANTI L., *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa, Spoerri, 1897; BELLINI-PIETRI AUGUSTO, *Guida di Pisa*, Bemporad, 1913.

Fig. 632 — Pistoia (dintorni), Villa di Celle. Anonimo architetto: Facciata.
(Fot. Brogi).

Fig. 633 — Pistoia (dintorni), Villa di Celle. Anonimo architetto: Facciata e fontana. (Fot. Brogi).

pilastri delle finestre al pianterreno e nei pilastrini ripercossi a fianco di essi, mentre nelle finestre dei piani superiori le cinture si ritrovano solo nelle brevi ripercussioni dei pilastrini collegati ai pilastri che riquadrano le aperture. È una rifioritura d'arte a Pisa, ove, secondo l'Haupt, è riportata la grandiosità delle proporzioni fiorentine »[1].

[1] Haupt Albrecht, *Architettura dei palazzi dell'Italia settentrionale e della Toscana* dal secolo XIII al sec. XVII. Nuova edizione, I, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma, 1930.

Fig. 634 — Pistoia (dintorni), Villa di Celle. Anonimo architetto: La vasca. (Fot. Brogi).

Fig. 635 — Pistoia (dintorni), Villa di Celle. Anonimo arch.: Balaustrata della scala della villa. (Fot. Brogi).

Fig. 636 — Pisa, Palazzo « Alla Giornata ». Cosimo Pugliani: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 637 — Pisa, Palazzo Lanfranchi. Seguace dell'Ammannati: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 638 — Pisa, Palazzo Arcivescovile. Anonimo architetto: Cortile.
(Fot. Alinari).

Fig. 639 — Pisa (dintorni), Certosa di Calci. Anonimo architetto: Chiostro piccolo.
(Fot. Brogi).

Fig. 640 — Lucca, Palazzo Arnolfini. Nicolao Civitali: Architettura.
(Fot. Brogi).

Un altro palazzo, a Pisa, il palazzo Laufranchi, (fig. 637), ora Toscanelli, attribuito a Michelangelo, ha forme così equilibrate e sobrie da far pensare all'Ammannati. Fu restaurato ai primi del

Fig. 641 — Lucca, Palazzo Bernardini. Vincenzo Civitali: Facciata (Fot. Brogi).

Fig. 642 — Lucca, Palazzo Guidiccioni. Vincenzo Civitali: Facciata. (Fot. Brogi).

Fig. 643 — Arezzo, Palazzo Arcangeli. Anonimo architetto: Facciata. (Fot. Ceccato).

Fig. 644 — Arezzo, Palazzo Arcangeli. Anonimo architetto: Finestra con balcone.

Fig. 645 — Castiglion Fiorentino, Chiesa della Consolazione.
Seguace dell'Ammannati: Architettura.
(Fot. Alinari).

secolo XIX dall'architetto A. Della Gherardesca. Alla pietra verrucaria della facciata venne data la tinta arancio che ancora si vede, e le cornici delle finestre e della porta, che erano in pietra serena, furono, non senza varianti, ripetute in marmo bianco; inoltre fu sostituita la vecchia tettoia sporgente, a legname, con un diverso corona-

Fig. 646 — Borgo San Sepolcro: Palazzo Marini.
Alberto di Giovanni Alberti: Facciata.

Fig. 647 — Borgo San Sepolcro, Palazzo de' Rossi.
Anonimo architetto: Facciata.

(Fot. Alinari).

mento. Nel cortile del palazzo Arcivescovile (fig. 638), erroneamente ascritto al secolo XV, si possono vedere le forme sviluppate della prima metà del Cinquecento, così come nel chiostro piccolo della Certosa di Calci (fig. 639).

* * *

Lucca, sugli esemplari dell'Ammannati, rinnovò le proprie forme architettoniche, per Nicolao Civitali, figlio di Matteo (n. circa il

Fig. 648 — Città di Castello, Palazzo Vitelli. Anonimo architetto: Facciata. (Fot. Alinari).

1482, m. circa il 1560), come per il nipote Maffeo intagliatore, e per Vincenzo Civitali di Nicolao (n. 1523, m. 1597). Di Nicolao è il palazzo Arnolfini (fig. 640), oggi Cenami, di una regolarità materiale nel bugnato e di forme antiquate; di Vincenzo sono la loggia del palazzo Pretorio (1589), il palazzo Bernardini (fig. 641), monotono e irregolare nella ripartizione della vasta facciata; il palazzo Guidiccioni (fig. 642), alquanto più ricco nella decorazione, che al centro si raccoglie e s'appoggia. In questi maestri lucchesi, imitatori dei fiorentini, si mostra una curiosa illogicità nell'uso del bugnato, come può vedersi nelle

Fig. 649 — Città di Castello, palazzo Vitelli. Anonimo architetto: Finestra (particolare). (Fot. Alinari).

finestre terrene del palazzo Guidiccioni, dove la bugna mediana dei pilastri laterali è più delle altre estesa.

* * *

In Cortona, Battista di Cristofanello Sensi († 1554) lavorò nell'anno 1533 al portale e al camino di casa Sernini (ora ricovero di mendicità), alla facciata del palazzo Mancini, e, nel periodo 1550-1554, alla chiesa di Santa Maria Nuova.

* * *

Ad Arezzo vi è l'anonimo architetto del palazzo Arcangeli, pittoresco nel balconcino con balaustre attorcigliate e nell'impennacchiato stemma (figg. 643-644). A Castiglion Fiorentino, si può notare un seguace dell'Ammannati, nella Chiesa della Consolazione (figu-

Fig. 650 — Città di Castello (dintorni), Celalba. Anonimo architetto: Villa Graziani. (Fot. Brogi).

ra 645), a pianta ottagonale, con eleganti finestre alternate a nicchie, ben lineato portale e grandi oculi nell'ordine superiore.

In Borgo San Sepolcro ad Alberto di Giovanni Alberti è ascritto il palazzo Marini (fig. 646), che richiama forme vasariane, come l'altro De' Rossi nello stesso luogo (fig. 647). In Città di Castello si vede il palazzo Vitelli a Porta Sant'Egidio (figg. 648-649), le cui finestre inginocchiate col pettoruto stemma inserito nel timpano richiamano l'Ammannati. Nei dintorni della Città, a Celalba, nella villa Graziani (fig. 650), si posson sentire gli echi di forme vasariane.

4.

MANIERISTI A ROMA

I.

GIACOMO BAROZZI, detto IL VIGNOLA

NOTIZIE SU JACOPO BAROZZI DETTO IL VIGNOLA ARCHITETTO

1507, 1° ottobre — Nasce in Vignola Giacomo Barozzi, da un Clemente, gentiluomo milanese, e da madre tedesca.

La data di nascita e il nome del padre sono ricordati dai due primi biografi dell'architetto, il VASARI e IGNAZIO DANTI; ma secondo le ricerche archivistiche di G. CANEVAZZI (*Intorno a Giacomo e a Giacinto Barozzi*, in *Memorie e studi intorno a J. Barozzi*, pubblicati nel IV centenario della nascita) il padre di Jacopo sarebbe stato, non un Clemente, gentiluomo milanese, ma un Bartolomeo, pure di Vignola.

— Tutti i biografi sono concordi nel narrare che Jacopo, rimasto orfano giovanetto, si pose all'arte della pittura in Bologna, dove fece scarso profitto, perchè si sentiva più inclinato alla prospettiva e all'architettura. Secondo l'ORLANDI, il Vignola fu alla scuola di Bartolomeo Passerotti, mentre il BORGHINI, equivocando, dice che il Passerotti imparò l'arte dal Vignola. Le uniche opere ricordate in questi primi anni sono alcuni disegni fatti per Francesco Guicciardini, governatore della città, da tradursi in tarsie.

1535 (?) — A quest'anno forse può riferirsi la prima permanenza in Roma del Vignola, che vi andò, secondo il BAGLIONE, insieme a Bartolomeo Passerotti. Quivi disegnò dapprincipio alcune cose per Jacopo Melighino, il protetto di Paolo III; poi prese « a misurare interamente tutte le anticaglie di Roma » per un'accademia di architettura, composta di gentiluomini che attendevano alla lezione di Vitruvio, fra i quali era Marcello Cervini, il futuro papa Marcello II.

1537 — L'abate Primaticcio, venuto a Roma per fare i calchi di varie

statue classiche da gettare poi in bronzo per Francesco I, si serve del giovane Vignola, che condurrà con sè in Francia (DANTI).

1539 — La permanenza in Francia durò, secondo il VASARI, due anni, dopo i quali il Vignola tornò a Bologna, chiamatovi da Filippo Pepoli, presidente di San Petronio, ad attendere ai lavori di quella chiesa. Ma qui c'è un errore di date, essendo il documento, in cui il Pepoli concede all'architetto la direzione dei lavori di San Petronio, di due anni più tardo; e trovandosi, d'altra parte, la data dell'aprile e del maggio di quest'anno indicata in due mandati di pagamento dei registri vaticani, relativi a pitture di bandiere fatte da un Jacomo de Vignola, pittore, che potrebbe identificarsi col nostro artista, il quale — ricorda il DANTI — in giovinezza esercitò la pittura per « procurare intanto il vivere per sè e per la famiglia ». Bisognerebbe in tal caso supporre che, tornando di Francia, il Vignola venisse una seconda volta a Roma, prima di riprender la via di Bologna.

1541, 2 marzo — Filippo Pepoli, amministratore e rettore della fabbrica di San Petronio, concede al Vignola « il loco et officio haveva messer Hercule Secadinari in detta fabbrica » e dichiara di avere « piena noticia della sufficientia, bontà et integrità di mastro Jacomo » (A. SORBELLI, *G. Barozzi e la fabbrica di San Petronio*, nella pubblicazione per il IV centenario).

1543, 27 settembre — I fabbriceri di San Petronio, cedendo al breve di Paolo III e alla lettera di Filippo Pepoli, eleggono il Vignola architetto della loro chiesa (A. SORBELLI, *Op. cit.*).

1544 — Data probabile del disegno di Jacopo Barozzi per la facciata di San Petronio. Di esso si parla in una lettera del Senato bolognese ai suoi rappresentanti presso il Pontefice, in data 24 gennaio 1545 (A. SORBELLI, *Op. cit.*).

1545, 6 aprile — Domenico Rincontro e il Vignola promettono al Primaticcio di formare statue classiche e di consegnarle tutte nel prossimo mese d'agosto. La promessa fu fatta *in domo Raphaelis de Montelupo* (LANCIANI).

1546, 5 febbraio — Alessandro Manzuoli scrive da Nepi a Parma, al duca Pier Luigi Farnese, dicendogli che gli manderà il Vignola, in quel tempo occupato alla fabbrica di San Petronio in Bologna (RONCHINI).

1546 — Il senato bolognese concede ad Achille Bocchi, lettore nello studio di Bologna, di riedificare la sua casa (ZUCCHINI, *Vignola a Bologna*, nella pubblicazione per il IV centenario).

1547, 1° febbraio — Lettera del Vignola ai fabbriceri di San Petronio, per sua difesa, in risposta alle accuse lanciate da Giacomo Ranuzzi, secondo ingegnere della fabbrica, contro il suo modello (GAYE).

1547, 16 febbraio — In un pagamento dei fabbriceri di San Petronio al Vignola viene ricordato per la prima volta il tabernacolo dell'altar maggiore della chiesa, fatto su suo disegno (SORBELLI, *Op. cit.*).

1547, marzo — Paolo III approva i capitoli per la costruzione del nuovo canale del Reno entro Bologna (ZUCCHINI, *Op. cit.*).

1547, 5 settembre — Lettera di Jacopo da Vignola architetto, insieme con Pietro da Como e Giulio Mascherino, muratori, ai Magnifici del Reggimento di Bologna. Il Vignola e i compagni si offrono di costruire, per 625 lire, il ponte sul Samoggia, caduto, sembra, in quell'anno; la proposta viene accettata, e il giorno stesso vien stretto il contratto, riducendo il compenso a 502 lire. Il ponte esiste ancora, modificato; ne resta il disegno nell'Archivio di Stato di Bologna (A. SORBELLI, *Il ponte sul Samoggia*, nella pubblicazione per il IV centenario).

1548, 5 maggio — Si stende il contratto col quale il Vignola e Giacomo Marcoaldi bolognese sono incaricati di costruire il nuovo canale del Reno (ZUCCHINI, *op. cit.*).

1549, 1° febbraio — Con 30 fave bianche contro 2 nere Jacopo Barozzi, del quondam Bartolomeo, è fatto cittadino bolognese (F. MALAGUZZI-VALERI).

1550, 31 marzo — Rimozione del Vignola dall'ufficio d'ingegnere della fabbrica di San Petronio, con l'accusa d'incapacità, e per avere superato il preventivo fatto per il tabernacolo del SS. Sacramento, e per non avere assistito gli operai secondo l'obbligo (A. SORBELLI, *Op. cit.*).

1550 — Il Vignola risulta estimatore dei lavori che si facevano nei palazzi apostolici, e riceve per tale ufficio 18 scudi d'oro mensili (BERTOLOTTI).

1552, 2 gennaio — Riceve 25 scudi in pagamento di stime fatte a lavori nei palazzi apostolici. Nella nota di pagamento vien disegnato col titolo di architetto del papa (BERTOLOTTI).

1552 — Sui suoi disegni si costruisce per il Card. Alessandro Farnese la porta di S. Lorenzo in Damaso.

1553 — A quest'anno il LETAROUILLY attribuisce i lavori fatti dal Vignola nella villa di papa Giulio. Ricorda il VASARI che nel 1550, quando fu eletto papa Giulio III, per suo mezzo « fu accomodato il Vignola per architetto di Sua Santità, e datogli particolar cura di condurre

l'Acqua Vergine, e d'esser sopra le cose della vigna di esso papa Giulio... »; ma più oltre, nelle notizie ch'egli dà di sè stesso, si attribuisce « tutta l'invenzione della vigna Julia », che il Vignola avrebbe finito più tardi sui suoi disegni.

1554 — L'oratorio di Sant'Andrea sulla Via Flaminia in Roma è compiuto in quest'anno.

1554, 28 agosto — Si delibera la costruzione della Castellina in Norcia (PATRIZI-FORTI).

1554, 10 settembre — Eran fatte le fondamenta della Castellina.

1558, 13 giugno — L'architetto Francesco Paciotto, in una sua lettera al card. Farnese, parla dei propri disegni per Caprarola, confrontandoli con quelli del Vignola.

1558, 13 agosto — Il Vignola critica i mutamenti apportati dal Paciotto ai suoi disegni.

1559 — Sui primi del maggio 1559 s'incominciano le fondazioni del palazzo di Caprarola (RONCHINI). E all'ultimo di maggio il Vignola segna « la prima pianta al piano del cortile » (GIOVANNONI).

1560 — Sui disegni del Vignola si costruisce il palazzo farnesiano di Piacenza, dapprima ideato da Francesco Paciotti.

1561, aprile — Jacopo torna a Roma da Piacenza, ove ha iniziato il palazzo farnesiano.

1562 — Viene eretta in Bologna la facciata del palazzo de' Banchi, con architettura del Vignola (MASINI, *Bologna perlustrata*).

1562 — A quest'anno può riferirsi il disegno dell'architetto per l'Escuriale, fatto a richiesta del barone Bernardino Martiniano per il re di Spagna (WILLICH).

1562 — Prima edizione in Roma della « Regola delli cinque ordini d'architettura ». Il 12 giugno di quest'anno Giacinto Barozzi, figlio di Jacopo, manda il libro del padre a Ottavio Farnese duca di Parma (RONCHINI).

1562 — Il Vignola lavora a Porta del Popolo, seguendo il disegno di Michelangelo (LETAROUILLY).

1563 — Restaura per il Card. Farnese il Palazzo della Rocca e costruisce il Fonte e il Chiostro di Santa Maria della Quercia.

1563 — Si incomincia a costruire la chiesa di Sant'Oreste a sud ovest del monte Soratte.

1564, 27 luglio — Da Parma il Vignola scrive al cardinal Farnese, che l'aveva spronato ad attendere ai lavori di Caprarola, scusandosi del ritardo causato da malattia (GAYE).

1564, 12 agosto — Lettera del Vignola alla « Ser.ma madama Margarita d'Austria », relativa ai progetti pel Palazzo Farnese in Piacenza (RONCHINI).

1564 — Morto Michelangelo, è nominato architetto di San Pietro.

1564, 7 dicembre — Mandato di pagamento di 37 ducati e mezzo ad Antonio Labacco, a Jacopo Barozzi e a due muratori, per essere intervenuti al conclave « ad publicum comodum et servitium » (BERTOLOTTI).

1564 — A S. Caterina de' Funari, si costruisce sul suo disegno la seconda cappella a destra, entrando: la cappella Ruiz.

1565, 27 luglio — Il Reggimento di Bologna fa donazione di 300 lire per la fabbrica di Banchi; la costruzione dunque non era ancora finita (F. MALAGUZZI-VALERI).

1566, marzo — I guardiani della chiesa di Santa Maria dell'Orto pensano a provvedere i mezzi finanziari per la costruzione della chiesa (GIOVANNONI).

1566, 5 giugno — Da Caprarola Jacopo Barozzi scrive ai Priori del Comune di Viterbo, promettendo di portare fra tre giorni il disegno e il modello della nuova fontana (C. PINZI, *Gli Ospizi medievali di Viterbo*).

1568 — Viene eretto l'oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello, con architettura di Jacopo Barozzi, per ordine di Alessandro e Ranuccio Farnese (TITI).

1568 — Si gettano le fondamenta della chiesa del Gesù, iniziata su disegno del Vignola, terminata nel 1575 da Giacomo della Porta (MILIZIA).

1568 — Muore il cardinale Ranuccio Farnese, la cui sepoltura in San Giovanni in Laterano è attribuita al Vignola.

1569, 19 aprile — Nella costruzione d'un muro della chiesa di S. Marco in Caprarola si eseguisce il disegno del Vignola (GIOVANNONI).

1570, 28 agosto — Da Caprarola il Vignola scrive a Martino Bassi, architetto del comune di Milano, rispondendo alla lettera diretta a lui, come al Palladio, al Vasari e a Giovan Battista Bertani, per richiedere il loro parere, o meglio il loro appoggio alle accuse mosse contro il Tibaldi, di errori nell'opera del duomo di Milano. Il Vignola dà in parte ragione al Bassi, ma non si pronuncia « circa il tempio sotterraneo e

coro ed altar maggiore », dicendo che per giudicare dovrebbe essere sul luogo.

1570, circa — Architetta la porta e il giardino dei Farnesi in campo Vaccino (Letarouilly).

1571, 6 novembre — Si costruisce la casa Mariani in Caprarola, « secondo il disegno del magnifico messer Jacomo Vignola architetto » (Giovannoni).

1572, 7 giugno — L'oratore estense Gurone Bertani scrive da Roma al duca, narrandogli di essere stato presente « al desinare di S. Santità » (Gregorio XIII) dov'era anche il Vignola, che, parlando della sua patria, disse: « io sono nato a Vignola, et allevato a Bologna, et sono cittadino Bolognese... » (A. Venturi, in *Arch. Stor. dell'Arte*, 1889).

1572, novembre — Il Vignola va a Velletri. Si suppone che in quest'epoca abbia dato il disegno del palazzo dei Priori e della Porta Romana (G. Schneider-Graziosi).

1573 — Incomincia Sant'Anna dei Palafrenieri.

1573, 10 giugno — Il Barozzi, « alias nuncupato il Vignola » riceve 50 scudi, per essere stato a Camerino. In un altro pagamento di 50 scudi, avvenuto dieci giorni dopo, si legge che l'andata a Camerino fu « pro reparatione Palatii eiusdem Camerae (Apostolicae) in dicta civitate Camerini existente » (Bertolotti).

1573, 7 luglio — Muore il Vignola in Roma, ed è sepolto nel Pantheon (Danti) [1].

---

[1] Bibliografia su Jacopo Barozzi detto il Vignola: Vasari, *Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze. (Le notizie sul Vignola sono nella Vita di Taddeo Zucchero); Danti I., *Vita di M. Jacomo Barozzi da Vignola, Architetto e prospettivo eccellentissimo*. Nella prefazione a « Le due regole della prospettiva », Roma, 1583; Villamena F., *Alcune opere di Architettura di Jacomo Barotii da Vignola*, raccolte e poste in luce l'anno MDCXVII; Baglioni G. B., *Le Vite*, 1642, p. 6-9; Titi F., *Descrizione*, ecc., Roma, 1763; Baldinucci F., *Notizie dei professori del disegno*, V. Firenze, 1769, p. 168-81, IV, 1814, p. 361-9; Milizia Fr., *Memorie degli architetti*, Bassano, 1785; Berti Giambattista, *Il Vignola*, Padova, fratelli Gamba, 1822; Tramontini G., *Elogio di Giacomo Barozzi da Vignola*, Modena, 1825; Gaye G., *Carteggio inedito*, Firenze, 1839; Bolognini, *Vite*, III, 1842, p. 185-200; Ricci A., *Storia dell'architettura*, Modena 1851-56; Ronchini A., *I due Vignola*, in *Atti e Mem. d. RR. Dep. di St. Patria per le Prov. Mod. e Parmense*, Sezione di Parma, vol. II, 1865; Lodi L., *Cenni intorno alla famiglia Barozzi*, in *Atti e Memorie delle RR. Dep. Stor. Pat. per le provincie Modenesi e Parmensi*, 1876; Durm Josef, *La villa Lante bei Bagnaia u. das Kloster S. Maria della Quercia*, in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, XI, 1876; Bertolotti A., *Artisti modenesi, Parmensi e della Lunigiana in Roma*, in *Atti e Memorie delle RR. Dep. Stor. Pat. per le province Modenesi e Parmensi*, 1883; Klitische de la Grange Adolfo, *Una gita al Soratte, Riminiscenze classiche, La chiesa di S. Silvestro*, in *Arte e Storia*, IV, 1885; Malaguzzi Valeri Fr., *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca

* * *

Giacomo Barozzi, detto il Vignola (1507-1573), fu giovanissimo a Bologna, dove fu «allevato», come egli stesso disse a Gregorio XIII, e divenne cittadino bolognese, per decreto del Senato della felsinea città (1549) [1]. Forse gli fu guida il Serlio, esemplare l'opera di Andrea da Formigine e di Baldassare Peruzzi, che portò a Bologna l'arte romana sulla fronte del palazzo Albergati. I suoi primi studî furono di pittura, ma presto si rivolse all'architettura e alla prospettiva. Alcune sue fantasie prospettiche piacquero tanto, come racconta il Vasari, a Francesco Guicciardini, allora governatore di Bologna, che volle vederle tradotte in tarsia per Fra' Damiano da Bergamo negli stalli del coro di San Domenico, e, precisamente, nei sette del Presbiterio [2]. Nel 1530, quando si intarsiavano quegli scanni, partì per Roma, ove disegnò per l'Architetto Meleghini, ferrarese, e dipinse pennoncelli per le feste romane; ma all'architettura e alla prospettiva volse principalmente il suo pensiero e, soprattutto, lo attrasse lo studio di Vitruvio, benchè le teoriche dell'antico legislatore dell'architettura fossero da lui intese più sui ruderi di Roma che nell'oscuro trattato. Ne coltivò gli studî con gli umanisti Claudio Tolomei, Marcello Cervini degli Spannocchi (poi papa), Bernardino Maffei (poi cardinale), Alessandro Manzuoli bolognese, Gu-

---

S. Casciano 1899; GEYMÜLLER und STEGMANN, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, Monaco, 1885-1904; WILLICH H., *Barozzi da Vignola*, Strasburgo, 1906; FREGNI GIUSEPPE, *In ricordo di Jacopo B. d. il Vignola*, Modena, Ferraguti, 1907; Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi, pubblicati nel IV centenario della nascita, Vignola, 1908. Contiene: SPINELLI A. G., *Biobibliografia dei due Vignola*, GEYMÜLLER ENRICO, *Di un primo progetto del Vignola per il palazzo Farnese a Piacenza e il problema del suo operare a Montepulciano*, GIORDANI PAOLO, *Il Vignola a Parma* (studi condotti su fonti dubbie, non attendibili); DIMIER LOUIS. *Pour le nom de Vignole*; IDEM, *Vignole en France*; ZUCCHINI GUIDO, *Il Vignola a Bologna*; SORBELLI ALBANO, *Giacomo Barozzi e la fabbrica di San Petronio*; IDEM, *Un'opera sconosciuta del Vignola* (il ponte sul Samoggia); GATTI ANGELO, *Il Vignola trattatista d'architettura*; CANEVAZZI GIOVANNI, *Intorno a Jacopo e a Giacinto Barozzi*; VENTURI ADOLFO, *Discorso commemorativo*; SORBELLI ALBANO, *Idem*; BORZELLI ANGELO, *Jacopo Barozzi con Francesco Paciotto*; *Caprarola e la Cittadella*. Napoli, Rocca Bevilacqua; GIOVANNONI G., *Chiese della seconda metà del '500 in Roma*. in *L'Arte*, 1912-13; MARIANI VALERIO, *Il Vignola e l'Architettura Sacra*, in *Per l'arte sacra*, III, 1926; ANGELETTI QUIRINO, *Il Vignola e l'Architettura sacra*, in *idem*, III, 1926; LOUKOMSKI G. K., *Vignole*, Parigi, 1927; LOTZ WOLFANG, *Vignola Zeichnungen*, in *Jahrb. d. preusz. Kunstsamml.*, Band. 59, 1938; GIOVANNONI G., *G. Barozzi da Vignola*, in *L'Architettura del Rinascimento*, II ed., Treves, 1935.

[1] Cfr. CANEVAZZI GIO. cit.

[2] Cfr. ZUCCHINI GUIDO cit.

glielmo Filandro, Ludovico Lucerna spagnolo. « I pellegrini ingegni », scriveva il Tolomei, « si sono disposti di svegliare nuovamente questo nobile studio, e, secondo le forze loro, quasi dalle tenebre nelle quali si trova, condurlo a quella più chiara luce, sperando aprir la via a molti altri; e di aggiungervi poi maggior chiarezza e splendore ». Non bastavano più le traduzioni vitruviane di Fra' Giocondo, Cesare Cesariano, Gian Battista Caporali, Daniele Barbaro; si voleva congiungere i precetti con gli esempi, per meglio dichiarare le parole e i sentimenti di Vitruvio, autore che « per la difficoltà della materia, per la novità de' vocaboli, per l'asprezza delle costruzioni, per la corruzione dei testi è giudicato da ciascuno più che ogni oracolo oscuro ». Affine di congiungere così la pratica con la teorica, i vitruviani di Roma vagheggiarono di porre in disegno tutti i monumenti antichi; mostrarne in figura piante, profili, scorci; dichiararne ragioni, regole, ordini. Il Vignola, a coadiuvare i compagni della dotta accademia, misurò le antiche fabbriche, studiò l'ordine dorico del teatro di Marcello, compose cornici corinzie sul modello d'altre del Pantheon e del Foro romano, disegnò svariatissime forme di capitelli compositi, le colonne tortili di San Pietro, ricostruì idealmente i resti dell'antica Roma. E misurando, analizzando, ricostruendo, pensò a dettar le regole d'una statistica architettonica che servisse a circoscriver in giusti confini l'arte, al suo tempo ognora più macchinosa e tronfia. Parve al Vignola che a rimediare al disordine, alla decadenza già minacciosa, fossero indispensabili la regola, la grammatica, la cognizione della forma media fra le tante escogitate dai fertili antichi architetti, la determinazione della corrispondenza necessaria tra le parti. Balenò quindi alla mente dell'architetto l'idea del modulo e delle sue frazioni. Alle indicazioni generiche di Vitruvio, sostituì il numero, senza lasciar tuttavia di addivenire a raffronti e a scelta, con finezza di gusto, con la visione dell'esteta. « Mi sono proposto, egli scrisse, innanzi quelli ornamenti antichi delli cinque ordini, i quali nelle anticaglie di Roma si veggono, et questi tutti insieme considerandoli et con diligenti misure esaminandoli ho trovato quelli che al giudizio comune appaiono più belli et con più gratia si appresentino agli occhi nostri; questi ancora havere certa corrispondenza et proportione de numeri insieme meno intrigati, anzi ciascuno minimo membro misurare le maggiori in tante lor parti

appunto ». L'acuto osservatore aveva intravveduto le corrispondenze più chiare e armoniche delle parti tra loro essere negli edifici più belli. Come nella musica, così nell'architettura vi sono correlazioni, accordi. Ma per determinarli, era necessario scegliere, risalire dalle forme men buone alle ottime, disegnare la scala del bello. Per l'ordine dorico il Vignola considerò il teatro di Marcello « lodatissimo per bellezza da tutti », e lo prese a fondamento della regola; ma se qualche particolare non obbediva alla graduazione dei numeri, ricorreva egli a esaminare gli altri monumenti dorici di Roma, « che pur son tenuti belli, da' quali », diceva, « ho tolto l'altre minime parti quando mi è convenuto supplire a questo; a talchè non come Zeusi delle Vergini fra Crotoniati, ma come ha potuto il mio giudicio ho fatto questa scelta da tutti gli ordini cavandogli puramente dagli antichi tutti insieme, nè vi mescolando cose di mio se non la distributione delle proportioni fondate in numeri semplici ». Con quest'aurea semplicità scriveva il Vignola nell'introduzione alla « Regola delli cinque ordini d'architettura », edita più tardi, dedicata nel 1562 al duca di Parma Ottavio Farnese ». Quantunque la desse alla luce quand'era sotto l'ombra del « gran favore » del Cardinale Farnese, l'opericciola fu certamente pensata nei giorni in cui l'architetto si formava a Roma, studiando gli antichi monumenti, con la stessa attenta cura del Peruzzi, del Serlio, di Antonio da Sangallo il Vecchio. Il riassunto dei suoi taccuini fu la « Regola », poi edita nel tempo in cui l'architettura, come il linguaggio, dopo esser giunta al fuoco dell'espressione, sentiva raffreddar la materia in forma di cristalli, segnarsi alle forme incisivi contorni grammaticali. Il Vignola, prevedendo che si sarebbe opposta l'autorità di Vitruvio alla sua, « col dire che non si può dare fermezza alcuna di regola, atteso che secondo il parere di tutti, et massime di Vitruvio molte volte conviene crescere o scemare delle proportioni de membri delli ornamenti per supplire con l'arte dove la vista nostra per qualche accidente venga ingannata », rispondeva: « in questo caso essere in ogni modo necessario sapere quanto si vuole che appaia all'occhio nostro, il che sarà sempre in regola ferma che altri si haveva proposta di osservare; poi in ciò si procede per certe regole di Prospettiva la cui prattica è necessaria a questo, et alla Pittura insieme ». Non a Vitruvio è tutto ligio il Barozzi; lo consulta, lo segue, ma se

ne allontana quando lo vogliono gli studi dei monumenti, il gusto del suo tempo, gli effetti della luce, dell'aria, dell'ambiente.

Il Vignola interruppe le ricerche per recarsi nel 1541 in Francia, al seguito del Primaticcio intento a creare una reggia italiana per Francesco I in Fontainebleau. Ivi lavorò a gettare in bronzo antiche statue, e ritrovò il Serlio, che aveva preso il titolo, non il potere, di Architetto generale degli edifici reali di Francia [1]. Aveva il Serlio già pubblicato il suo terzo e quarto libro dell'architettura, e certamente Jacopo fece tesoro delle cognizioni del Bolognese; ma le discussioni dei buoni compagni presto cessarono, perchè, terminata la fusione delle statue, alla fine del 1543, il Vignola tornò in Italia, e si fermò a Bologna, arrendendosi all'invito del Conte Filippo Pepoli, presidente della fabbrica di San Petronio. Era stato allora indetto un concorso fra gli architetti italiani, per continuare la facciata di quel massimo tempio. Fra i disegni, da noi già veduti, di Baldassarre Peruzzi, di Giulio Romano e di Cristoforo Solari, detto il Gobbo [2], si distingue quello del Vignola (fig. 651), che tenta conformarsi al gotico slanciato con tanto ardimento dall'antico costruttore, Mastro Antonio di Vincenzo. Ne risulta un gotico falso, come quello che si ebbe nel periodo ottocentesco della reazione politica. Quella decorazione alla gotica, legata mediante pilastri sovrapposti negli ordini della facciata, terminati da cuspidi, ci mostra il nuovo e l'antico frammisti, il nuovo nascosto fra i trafori, l'antico sviluppato dal nuovo. Move tuttavia a sorpresa il vedere come il Vignola abbia sentito, quando a tutti appariva nell'arte gotica la barbarie, necessità di conformarsi all'architettura fondamentale, di continuarla, di evocarla nella facciata della basilica di San Petronio. Il suo disegno destò le contrarietà di Giacomo Ranuzzi, architetto della fabbrica petroniana, non grato al Pontefice, che gli aveva messo a lato, come secondo ingegnere, il rivale. Le critiche, le discussioni, le contumelie, imperversarono anche sul disegno del tabernacolo grande (fig. 652) fatto dal Barozzi, che invero, sopra le quattro colonne, poggiò un enorme carico, prima di quattro frontispizi triangolari, poi di un tamburo con altri quattro frontispizi, tra l'uno e l'altro dei quali

---

[1] Cfr. il vol. XI, parte I, pag. 61 e seg.

[2] Sono riportate le riproduzioni dei disegni per la facciata di San Petronio, tanto del Peruzzi, quanto di Giulio Romano e di Cristoforo Solari, nel volume suddetto.

sta una base su cui s'erge una statuetta di santo guerriero. Mal s'imposta la gran massa con cupola tra vasi fiammanti e cupolino con angioli reggicroce sulla curva superficie che unisce i quattro archi; a nascondere gli spicchi e le curve superfici, l'architetto che modificò poi il tabernacolo collocò angioli con ghirlande, figure allegoriche con medaglioni, minuscole, trite, appiccicaticcie. Le quattro

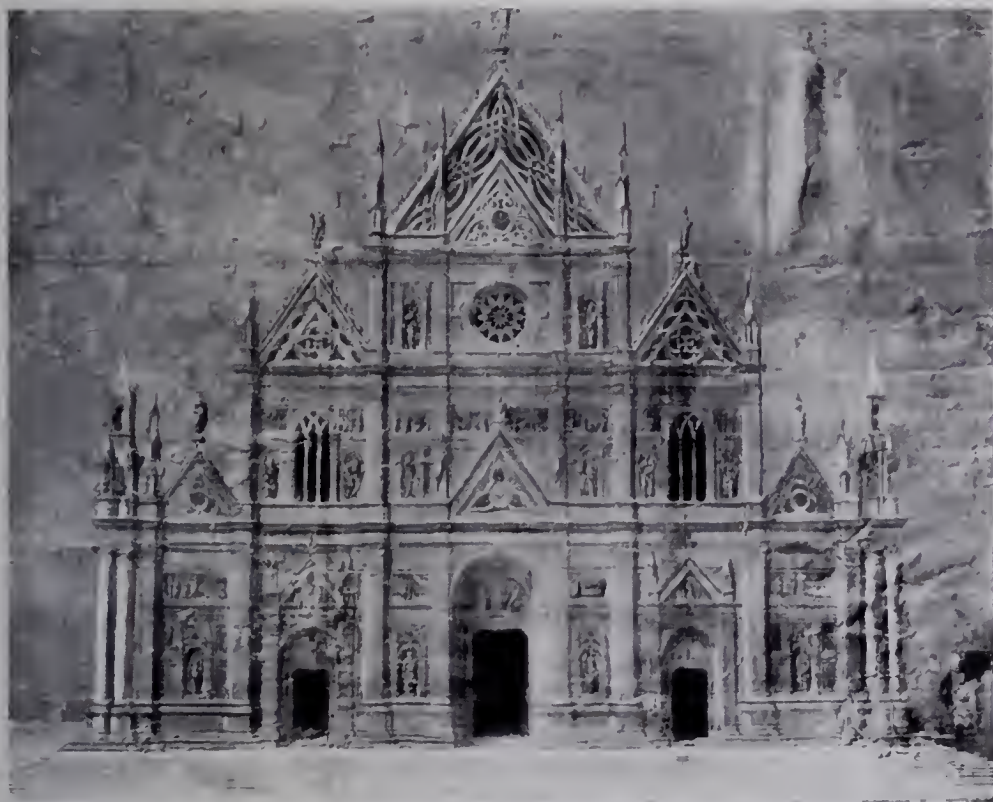



Fig. 651 — Bologna, Museo di San Petronio. Vignola: Disegno per la facciata della chiesa (Fot. Croci).

semplici colonne corinzie non comportano tutta quella massa, che ascende di grado in grado sino alla base dell'alta croce. L'opera eseguita su disegno del Barozzi fu oggetto di aspre critiche, anche per il gran costo; e i fabbricieri gli elessero un successore nella persona di Antonio Morandi, detto il Terribilia o Tribilia, che non poteva ricever compenso e stare in attesa, o delle dimissioni, o della morte del Vignola. Questi non se ne dette per inteso; si distrasse disegnando il ponte sul Samoggia e altre costruzioni; e i fabbricieri, stanchi di attendere dimissioni o morte, lo scacciarono il 31 marzo

Fig. 652 — Bologna, San Petronio.
Vignola: Tabernacolo dell'altar maggiore (con tarde aggiunte).
(Fot. Alinari).

1550 dall'ufficio con la taccia d'incapacità. Egli, invitato a lasciare Bologna, partì per Roma.

A Bologna, gli fu attribuito il palazzo Bocchi, ora Piella, cominciato nel 1545, non ancor finito nel 1560, « di bona architettura

toscanica », come disse il Lamo nella sua « Graticola ». I documenti parlano di Agostino Bolognotto architetto, un ignoto che probabilmente s'ispirò ad opere senesi di Bartolomeo Neroni, detto il Riccio. Differente è la forma del palazzo da quella di un altro, pure attribuito al Vignola, per Cristoforo Boncompagni, che si ebbe dal Senato bolognese, nel 1544, la concessione di occupare suolo pubblico

Fig. 653 — Bologna, Palazzo de' Banchi. Vignola: Prospetto.
(Fot. dell'Emilia).

« ut possit ad rectam lineam dirigere parietem frontis domus suae ». L'anno successivo la facciata era finita « soli deo gloria ». Gli elementi di essa, le finestrelle del pianterreno, le finestre architravate del primo piano, gli oculi sotto il cornicione, sono sparsi, non sempre corrispondenti, molto distanti tra loro; e, dalle finestrelle alla cornice, che lega tutto il palazzo tirata sotto il primo piano, la distanza è molto grande, così che gli elementi stessi non sembrano stretti ad unità. Il Palazzo a scarpata tiene ancora della vecchia casa-fortilizio; le finestrelle suddette hanno una riquadratura sormontata da ornato a cimiero, al modo usato nelle decorazioni con-

suete in terracotta a Bologna; gli oculi sotto il cornicione ripetono le aperture proprie dei palazzi bolognesi: tutto ciò fa pensare che il Barozzi, già immerso nella classicità durante il decennio della sua giovanile dimora a Roma, non possa esserne autore.

Neppure sembra che a Minerbio gli si debba attribuire il palazzo « nuovo » Isolani, edificio lasciato incompiuto da Bartolomeo Triachini, architetto bolognese, cui fu allogato dal Conte Alamanno Isolani (1557). Attigua al palazzo è una colombaia, pure ascritta al Vignola, già recante quest'iscrizione: ioan. franc. insulanus erexit. M.D.XXXVI. La data ci fa escludere sia opera del Barozzi quel torrazzo ottagonale, a tre ordini sovrapposti, con specchi limitati da lesene, in ognuno dei quali è una finestrella, con un cornicione a mensolette, che corona il sommo del torrazzo. Sul tetto, corrispondenti agli angoli dell'ottagono, sorgono acroteri, e, dal mezzo, guarda una lanterna. Non si possono vedere qui segni dell'arte vignolesca, chè, mentre le finestre del primo e del secondo piano poggiano sulla trabeazione, quelle del pian terreno, mancanti d'appoggio, sembran sospese alle pareti.

Altre ville furono attribuite al Vignola, ma esse non esistono più; e oggi possiamo soltanto soffermarci davanti la facciata dei Banchi in Piazza Vittorio Emanuele (fig. 653). Per dar ordine alla fronte ad oriente di essa, il Vignola, pur conservando le due strade, i voltoni del loro imbocco, i vecchi bassi portici e « una marmaglia di finestrelle che s'affacciano alla piazza », come scrisse il Milizia, stese, tangente ai due archi dei voltoni, un'alta trabeazione, retta da larghe lesene d'ordine composito, le quali fiancheggiano anche le arcate senza base del vecchio portico. Sopra la trabeazione, dominante sulle finestrelle che bucano l'ammezzato, quasi a imporre loro silenzio, si prolungano le grandi lesene in piatte paraste a formar specchi, e, dentro essi, stanno in rassegna finestre principali ornate da cimieri con festoni e triplici vasi. Tale importanza, data mediante grandezza e ornamento alle finestre superiori, abbassa quella delle minori prossime, che corrispondono alle aperture dell'ammezzato e sembrano riecheggiarle [1].

---

[1] Nel gabinetto di stampe del Museo statale a Berlino, si vede il disegno (fig. 654), molto definito, per questo prospetto. L'effetto è nel disegno stesso arricchito dall'ornamento di stemmi alle finestre sopra le due arcate di comunicazione alle vie e da quello delle fiorite torrette con orologio, che ne forman cimiero.

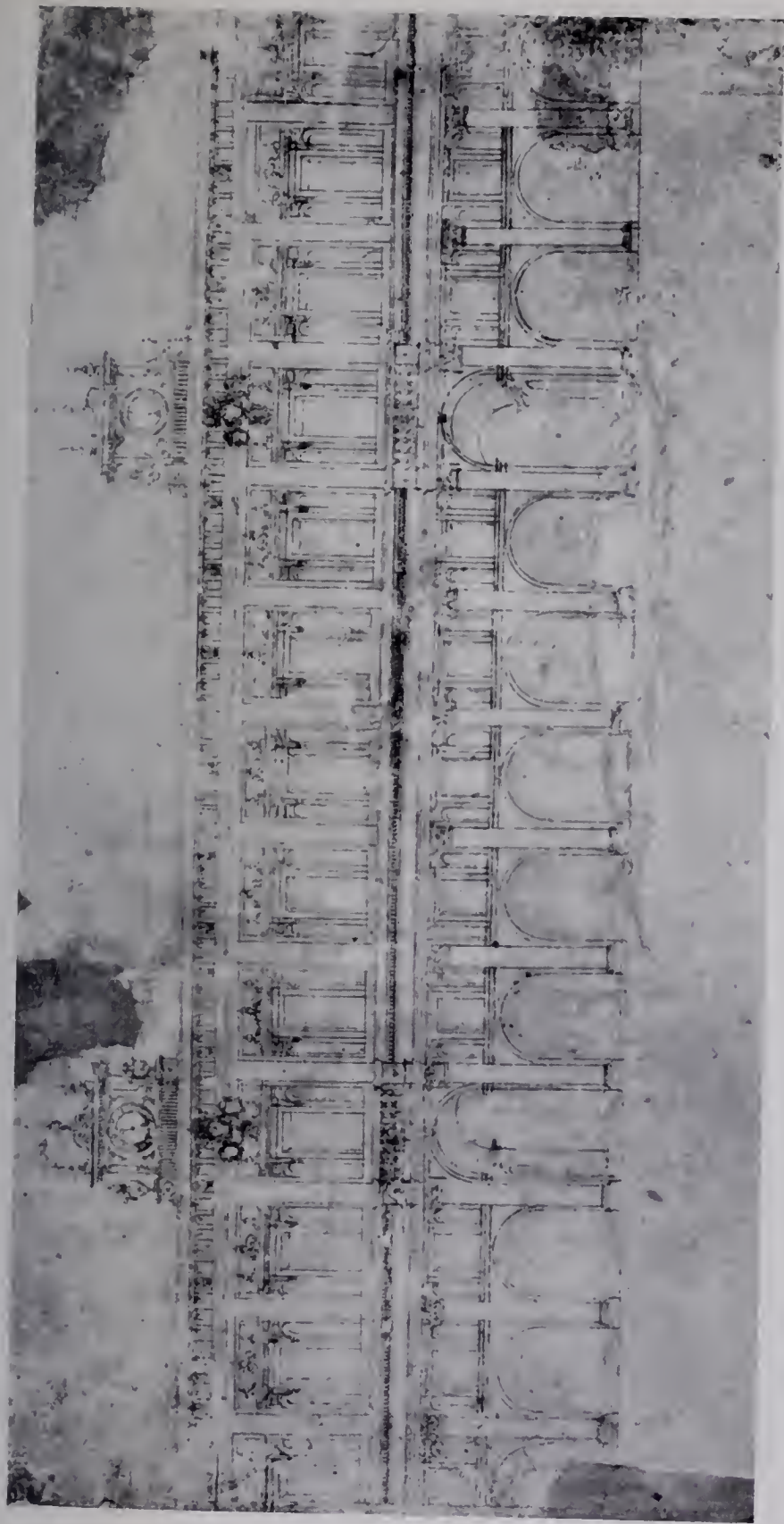



Fig. 654 — Berlino, Gabinetto di stampe. Vignola: Progetto per il portico de' Banchi, a Bologna.
(Per cortesia dell'Ist. stor. art. tedesco di Firenze).

Quest'opera, la più sicura del Barozzi a Bologna, ha qualche richiamo nell'interno dell'Oratorio di Sant'Andrea sulla via Flaminia (fig. 655), costruito da Giulio III a ricordo del giorno in cui, celebrandosi la festa del Santo, era sfuggito alle orde di Carlo V, dopo esserne stato preso in ostaggio. Il 2 aprile 1550 il Vignola, ritirato l'ultimo onorario dalla fabbrica di San Petronio, veniva alla volta di Roma, dove era Giulio III salito al soglio pontificio il 7 febbraio di quell'anno. Nell'interno dell'Oratorio (fig. 656), lungo le pareti, larghe lesene corinzie reggono la trabeazione, sulla quale continuano in forma di paraste a reggere la lunetta o finestrone termale. Tanto i tre spazi della lunetta, quanto quelli tra le lesene delle pareti, son suddivisi a gradi, centinato il più basso negli scomparti minori della parete. Sulle lunette, s'imposta la cornice della volta elissoidale, come si vedrà in alcune stanze della villa di Caprarola. Tutto è di una grande semplicità, timido negli aggetti, di regolarità studiata, sotto la bella conca della cupola ovale, con il sobrio effetto della lineatura a gradi dei riquadri sulle pareti dell'Oratorio. Bellissima è la ripartizione della parete d'altare, a trittico, con le due ali, come due campate di portico, viste in prospettiva sull'asse della parte mediana che s'addentra nell'ombra. L'insieme è un miracolo di equilibrio e di architettonico chiarore.

Poco dopo il 1550 ha inizio l'opera del Vignola in Villa Giulia, proseguita dall'Ammannati. Il contrasto, che alla facciata della villa (fig. 657) dà l'impronta dominante, tra l'enfasi della parte mediana e la sobrietà delle laterali, fra le membrute ed energiche modanature del pianoterra e le decorative sottigliezze dell'ordine superiore, si spiega, a quanto crediamo, per la coesistenza di elementi michelangioleschi e bolognesi, accostati e non fusi dall'architetto. Probabilmente da un primo pensiero di Michelangiolo, interpellato più volte a proposito della fabbrica di Villa Giulia, o del michelangiolesco Vasari, fu suggerito al Vignola il poderoso toscano effetto del rustico che incatena colonne e pilastri del portone aggettato e delle nicchie laterali contr'esso schiacciate, irradiandosi con impeto dagli archi di volta e sostenendo, al culmine della raggiera che nimba il portone, la balconata massiccia (fig. 658). Ma appare evidente che il Barozzi, nel costruir queste giganti spalle di cariatide, non tenne giuste proporzioni, tutto restringendo e allungando: sperti-

Fig. 655 — Roma, via Flaminia. Vignola: Sant'Andrea.
(Fot. Anderson).

Fig. 656. — Roma, Tempietto di Sant'Andrea. Vignola: Interno.
(Gab. fot. del Min. dell'Ed. Naz.)

cati sono i basamenti delle colonne e dei pilastri, compresse le nicchie, e come inghiottite dall'aggetto delle colonne a fianco del portale, eccessiva l'altezza di quell'atletica base formata da esso e dal massiccio balcone, al confronto della triplice loggia tra lesene corinzie, sottili, forbite. In tutta la facciata si trovan dissonanze: tra il motivo di bugne che nelle finestre del piano terra avvinghiano con

Fig. 657 — Roma, Villa Giulia. Vignola: Facciata del palazzo. (Fot. Anderson).

energia i timpani angolari, e l'esiguità di questi; tra le catene d'angolo a grosse bugne nel basamento e le paraste sovrastanti, come sottili nastri; tra il rustico delle finestre inferiori e la delicata fioritura delle sovrastanti, di schietto stampo bolognese, con svolazzi di cartelle fra le mensole d'appoggio e cimasette a volute e vasi di sottile ricamo. Fra tutte queste dissonanze, si nota, tuttavia, lo studio del nuovo, la ricerca vignolesca di muover le masse, animando il centro per contrasti d'aggetti e d'incavi.

Specchio dell'architettura di Jacopo Barozzi nel suo stile più puro è invece la facciata ad emiciclo che guarda verso il giardino

Fig. 658 — Roma, Villa Giulia. Vignola: Particolare della facciata. (Fot. Alinari).

(fig. 659), con la regolarità delle sue ripartizioni, la timidezza dei suoi aggetti, la cura di ottener effetto di superfici seriche, lisce. Solo nel piano terra i loggiati introducono effetti d'ombra, ma il Vignola ne limita l'estensione, aprendo due arcatelle entro specchi ai lati

Fig. 659 — Roma, Villa di Papa Giulio. Vignola: Prospetto ad emiciclo sul primo cortile.
(Fot. Anderson).

dell'ampia arcata d'ingresso, e collegando, per una cornice finemente lineata, il triplice arco in tal modo ottenuto agli intercolunni laterali del portico e alle arcate estreme. Tutte le incorniciature son tenui, seriche; basso il rilievo delle lesene ioniche su alti piedistalli, di fianco alle arcate; appena delineata la profondità degli specchi sopra le arcatelle minori, che si restringono e s'accorciano a dar libero respiro all'arcata d'ingresso. Ed ecco, nell'ordine superiore, la finestra mediana, isolata per un largo specchio e per lesene corinzie dalle minori ai suoi lati, slanciarsi con agile eleganza al disopra di esse sin quasi a raggiungere il cornicione, e collegar lo slancio dell'arco con il delicato culmine dell'attico. Tutto è calcolato secondo leggi di calma euritmia: il sottil filo di cornice, che lega i capitelli corinzii delle paraste divisorie tra i gruppi di finestre aperte e cieche, coincide in altezza con l'architrave delle finestre maggiori sorretto da mensole ad esile voluta; gruppi di cinque finestre, alternativamente aperte e cieche, entro ampio specchio, riecheggiano al piano superiore il numero degli intercolunni al pianoterra; altri specchi racchiudono le finestre sovrastanti alle arcate che si aprono agli estremi del portico, e, sopra il diadema del cornicione, la breve curva dell'attico par trattenga, restringendosi, lo slancio dell'altra, amplissima, tesa ad abbracciare il giardino. Tutto concorre al sereno fascino di un ritmo che per curve riecheggianti si svolge; e lo studio sottile di gradi nella superficie rasata, a specchi suddivisa, par accompagni, faciliti, quel moto spontaneo di curve.

All'interno del portico (fig. 660), curve s'intrecciano a curve, seguendo il moto della pianta semicircolare come in ritmo leggiero di danza, con grazia incantevole: le arcate esterne, maggiori e minori, riecheggiano nello slancio della volta profonda e dei sottarchi ornati da un leggiero motivo di canne e vilucchi; gli intercolunni esterni si rispecchiano nei campi d'affresco sulla parete interna, divisi per lesene ioniche; tondi oculi s'aprono nei pergolati di verzura, che l'arte degli Zuccari, qui trattenuta nei suoi effetti con signorile sobrietà di gusto, ha derivato dalla correggesca volta della Camera di San Paolo. Nitido, adamantino, è il taglio dei fasci di pilastri che reggon la volta profonda, e tutto s'accorda con l'architettonica elezione, anche la trama tenue, fiorita, degli ornati dipinti, in armonia con quell'arioso intreccio di curve.

Fig. 660 — Roma, Villa Giulia. Vignola: Loggiato nel primo cortile.
(Fot. Anderson).

Sola opera certa del Vignola nel campo dell'architettura militare finora conosciuta è la Rocca o Castellina di Norcia (fig. 661), iniziata nell'estate del 1554 [1]. La semplice massa quadrangolare del palazzo è racchiusa fra quattro torrioni d'angolo, protesi nel basamento a scarpata irregolare. Una forte cordonatura cinge l'edificio separando la base ferrigna dal primo piano, tagliato, anche nelle

Fig. 661 — Norcia Umbra. Vignola: Il castello.
(Fot. Alinari).

torri angolari, con regolarità di cristallo. L'arco della porta, racchiuso, e come protetto, da una corazza di bugne levigate, è sormontato da due scudetti minori tra cui era uno grande, poi toltone; due finestre rettangolari s'aprono nel basamento ai lati della porta, tre in alto della facciata, sull'asse delle aperture inferiori, e una nelle torri. Le finestre, scarse di numero e anguste come si conviene

[1] Restituita al Vignola dal GIOVANNONI in base a due documenti dell'archivio segreto del Comune di Norcia, datati 28 agosto 1554 e 10 settembre dell'anno stesso (V. *L'Architettura del Rinascimento*, Treves, Milano, p. 240).

a un castello, son cinte da una cornice piatta, bucherellata, ferrigna. È una bella costruzione, serrata, semplice, non priva di grazia nella sua superficie forbita, nella sua aria tra campagnola e guerriera.

Nel 1562 il Vignola lavorava alla porta del Popolo, sviluppando uno schizzo di Michelangelo [1]; nel 1564 scriveva da Parma al Cardinal Farnese, scusandosi di non potere, per malattia, attendere ai lavori del palazzo di Caprarola, prototipo magnifico delle ville cinquecentesche d'Italia centrale, iniziato nel 1559. Già nel 1535, secondo risulta dalle carte farnesiane dall'archivio di Napoli, Baldassare Peruzzi si era impegnato a una costruzione per i Farnese in Caprarola, da identificarsi con la fortezza a pianta pentagonale, di cui si vede il disegno agli Uffizi. Cinque torrioni angolari sporgono, in questo, soltanto in parte dal corpo pentagonale dell'edificio; su ogni lato sono indicate tre stanze; e il cortile è anch'esso pentagonale: la fortezza ha il sopravvento sul palazzo, che nella costruzione del Vignola ha una sua propria vita, indipendente e sfarzosa. Morto il Peruzzi nel 1537, avanti che la sua idea potesse aver compimento, il progetto per la fortezza di Caprarola fu ripreso dal Sangallo in un disegno agli Uffizi (n. 775), dove il cortile è trasformato da pentagonale in rotondo con porticato di dieci pilastri, e tutta la pianta è più animata, più mossa.

Non soltanto la pianta, ma anche, probabilmente, l'inizio della costruzione della fortezza di Caprarola si deve al Sangallo, che il Vasari indica autore del disegno della rocca per il cardinale Alessandro Farnese, poi divenuto pontefice col nome di Paolo III; la costruzione, appena iniziata e rimasta a lungo interrotta, fu ripresa circa il 1556 dal secondo Cardinale Alessandro Farnese, che all'idea del palazzo e della villa principesca diede predominio sull'idea della fortezza, affidandone disegni ed esecuzione a Giacomo Barozzi, il quale dell'opera di Caprarola fece il suo capolavoro [2].

La posizione del Palazzo (fig. 664), al sommo del paese, sopra un pendio scosceso, ha suggerito al Vignola [3] uno dei più liberi e superbi complessi scenografici che l'architettura del Cinquecento

[1] Vedi prima parte del Volume.

[2] Nell'archivio di Stato a Parma si vedono le piante del Vignola per il primo e il terzo piano del palazzo (figg. 662-663).

[3] Dall'aprile del 1559 sino al 1564 rimase quasi sempre a Caprarola.

abbia attuati [1]. Una rampa, a disegno poligonale, con gradi appena accennati da cordoni, si apre a conchiglia fuor dal muro di cinta, conducendo alla prima terrazza, circondata dalle veloci curve di

Fig. 662 — Parma, Archivio di Stato.
Vignola: Pianta per il primo piano del palazzo di Caprarola.
(Per cortesia dell'Ist. Stor. Art. tedesco di Firenze).

due rampe di scala a semicerchio. Un muro di cinta rivestito di rustico e aperto da tre archi raggiunge la balaustrata della seconda

[1] Aiuti del Vignola nei lavori di Caprarola furono G. B. Fornovo, architetto parmigiano, suo successore nella direzione, dal 1573, anno di morte del Vignola stesso; Clemente Chermadio, e, più tardi, il figlio Giacinto.

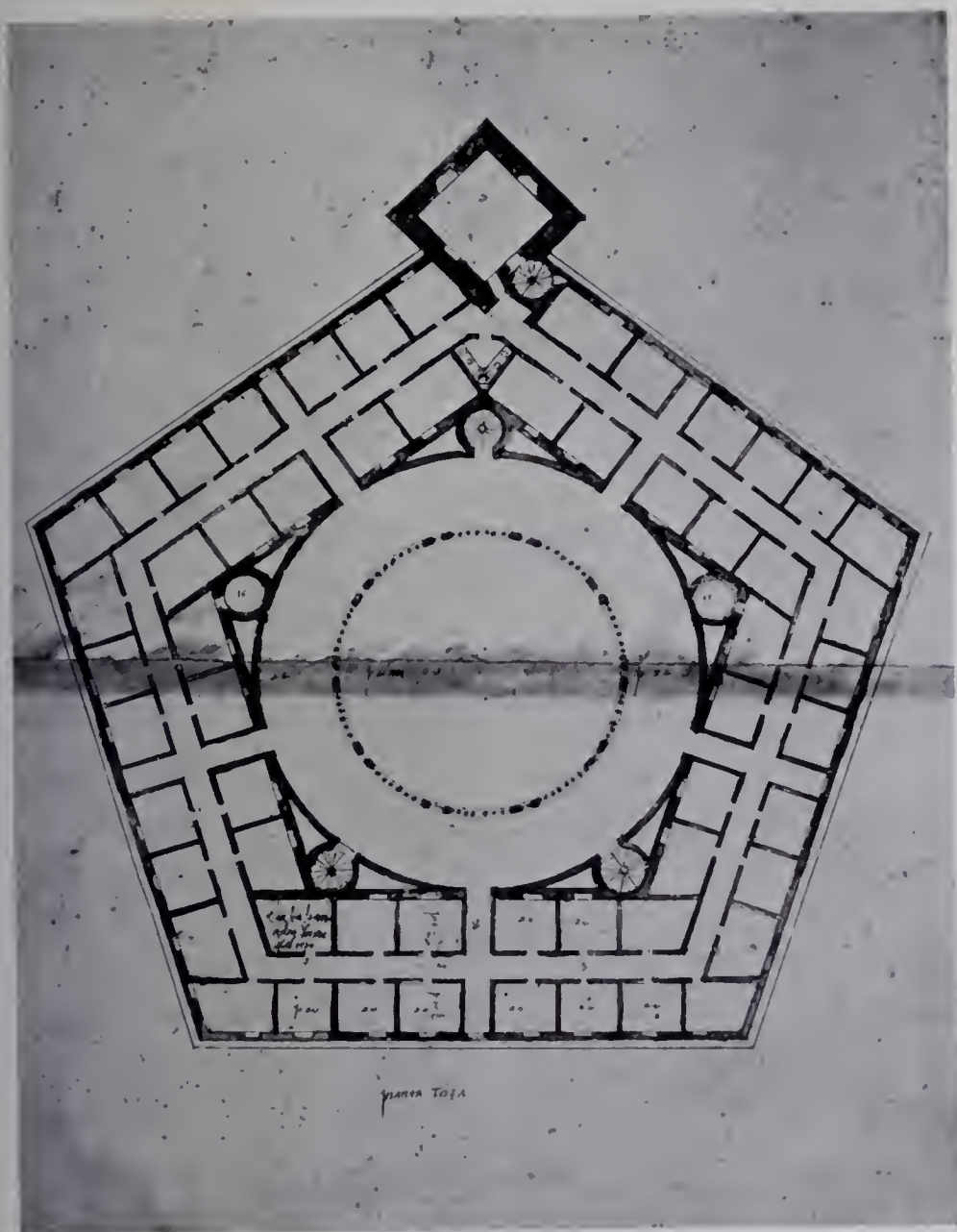



Fig. 663 — Parma, Archivio di Stato.
Vignola: Pianta per il terzo piano del palazzo di Caprarola.
(Per cortesia dell'Ist. Stor. Art. tedesco di Firenze).

terrazza, condotta per linee spezzate, a disegno romboidale, chiusa nel fondo dal robusto arcone ferrato di bugne che apriva la via dei sotterranei a carrozze e portantine. Ed ecco dietro sorgere, serrato agli angoli fra i tronchi bastioni, il grande palazzo, la campestre

reggia tutta aperta al sole. Terrazze sopra terrazze, scalinate su scalinate, articolati sviluppi di rette e di curve, sembrano trasportare in alto, su braccia trionfali, la principesca dimora di Alessandro Farnese, che è la più sicura smentita alla definizione di freddezza rimasta impressa sul nome di Giacomo Barozzi. Natura e arte mai furono immedesimate con maggiore slancio fantastico di questa impalcatura vivente di scalee e terrazzi, che nei suoi rapidi sbalzi (fig. 665) riassume tutte le libere energie del terreno in ascesa.

Nel basamento, rinfiancato agli angoli da robusti torrioni tronchi con sovrastanti terrazze, e appesantito nel mezzo dalla sporgente corazza di bugnato che inquadra il portale ad arco e sorregge il massiccio balcone, si aprono eleganti finestre sangallesche a timpano alternativamente angolare e centinato, sorrette da fini mensole: il nitido reticolato, che i conci tagliati a solchi precisi disegnano nell'intelaiatura del fondo, raccorda il portale bugnato con le pareti dei torrioni, unite, lisce, tra catene d'angolo sangallesche; il primo piano s'apre al di sopra in una leggiera galleria, ridente al sole dalle sue ampie arcate e racchiusa fra due corpi laterali a bugnato piatto, con catene d'angolo e finestre di tipo sangallesco appena modificato, che segnano il raccordo col basamento del palazzo e con i suoi torrioni. Uno stilobate prolungato attorno le terrazze sovrastanti ai torrioni forma parapetto alle arcate della galleria, tra paraste ioniche; sopra le lunette di ogni arcata son specchi rettangolari con piatti ornati geometrici, e nelle due arcate cieche sui fianchi, di qua e di là dalla grande pentafora, s'innalzano sottili inguantate finestre, con la cimasa fiorita di stampo bolognese, afforzando il collegamento tra la galleria e i contrafforti laterali. In tutto si nota l'attenta gradazione dei passaggi vignoleschi, lo studio continuo di raccordi, e a un tempo la predilezione per le modanature basse, spianate, per gli effetti di superfice, avvivati dalla discreta armonia cromatica del mattone col grigio dorato del travertino.

Nel secondo ordine della facciata il Barozzi ha raccolto, tra paraste corinzie su alti piedistalli, le finestre di due piani, il secondo dei quali a mezzanino: le inferiori rettangolari con angoli ripiegati, le superiori a tabella quadra, rispecchiate, nello stilobate, da specchi quadri e riunite da vigorose cornici, con serrata unità d'effetto.

Fig. 661 — Caprarola. Villa Farnese. Vignola: Il palazzo.
(Fot. Anderson).

Robuste catene di bugnato rinserrano i quattro contrafforti d'angolo, aggettati abbastanza per segnare, con l'aggetto e con l'isolamento delle finestre in un maggiore spazio di muro, il punto d'arresto al ritmo affrettato della zona centrale, e per richiamare blandamente l'energico motivo dei torrioni al pianoterra. Una disciplina rigorosa coordina tutte le parti della facciata, robusta e mossa, nella vasta armonia delle sue ripartizioni in finestre e loggiati, coronata in alto da una cornice a doppie mensole, che offre, come già sulla facciata di villa Giulia, la sua vibrante tastiera al tocco della luce.

Uguale è il disegno della facciata di fianco (fig. 666), ma più spiccato il contrasto tra cornici e fondo in mattoni, così da accentuare l'effetto d'intarsio cromatico ottenuto con le basse lesene sulle riquadrature basse, e con l'ornato geometrico degli specchi rettangolari sopra gli archi della galleria. Tutte le modanature, come sulla facciata principale, si appiattiscono, segnano la loro forma schematica sul fondo, perdon rilievo disegnandosi come asticelle. Tutto tende a spianarsi: i capitelli si schiacciano, le mensole si assottigliano e s'allungano; solchi decisi disegnano la rete del bugnato nei contrafforti d'angolo.

All'interno, si apre magnifico nella sua vasta e possente armonia il cortile circolare (figg. 667-669), col doppio loggiato (fig. 670) e la corona di balaustri che in alto lo cinge. Il doppio loggiato corrisponde soltanto ai due primi piani; e il terzo piano tanto s'addentra nel terrazzo sovrastante da non apparire a chi guardi dal basso: perchè lo sviluppo in altezza non sembri eccessivo. Grandi arcate s'aprono al piano terra nella muraglia di travertino, cinte in alto da raggiere di bugnato in rapido crescendo d'altezza, come da regale diadema; finestre e nicchie interrompono la massa muraria fra arcata e arcata, avvivando l'effetto con gradi variati d'ombra; altre arcate s'aggirano intorno al cortile nel secondo piano, tra colonne a metà alveolate; un lungo vano rettangolare s'apre nello spessore del muro tra arcata e arcata, come nel basso, e, invece della nicchia, uno scavo ovale si disegna al disopra, entro specchio. Lo schema, complesso di geometriche figure, si coordina in un effetto di insuperabile euritmia: dietro le arcate si disegnano le porte degli appartamenti con sovrapposte riquadrature; nicchie e vani, colonne e lesene, si rispecchiano dal muro esterno sulle pareti; persino i balaustri del para-

Fig. 665 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Particolare delle scalinate.
(Fot. Brogi).

Fig. 666 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Fiancata.
(Fot. Anderson).

petto, che attorno s'aggira tra colonna e colonna, si riflettono nella decorazione all'interno, e la corona dello stilobate che cinge il piano inferiore riecheggia in quella dell'attico, arricchita di punte da vasi fiammanti sugli acroteri. L'insieme rapisce l'occhio per la sua mae-

Fig. 667 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Il cortile.
(Fot. Alinari).

Fig. 668 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Particolare del cortile.
(Fot. Anderson).

Fig. 669 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Particolare della galleria superiore. (Fot. Anderson).

stosa grazia, cui tutto concorre, la varietà degli effetti di luce e la fioritura policroma che riveste pareti, pavimento e volte.

Non meno sorprendente si presenta l'arte del Vignola all'interno. Signore dello spazio, egli trae partito d'ogni campo risultante dall'iscrizione di un cerchio entro pentagono, riducendo le sale sfarzo-

Fig. 670 — Caprarola, Palazzo Farnese, Vignola: Particolare del secondo loggiato. (Fot. Fratelli Sorrini).

samente apparate a geometrica regolarità e introducendo nella varietà dei suoi schemi anche quelli della pianta circolare e ovale. Le linee della pianta già ideata dal Sangallo s'accordano in pace, nel cortile superbo e nelle sale (figg. 671-673) rivestite di fregi policromi, adorne di camini tagliati in marmi preziosi (fig. 674), parate di campi d'affresco dagli Zuccari e dai loro collaboratori, come di cinquecen-

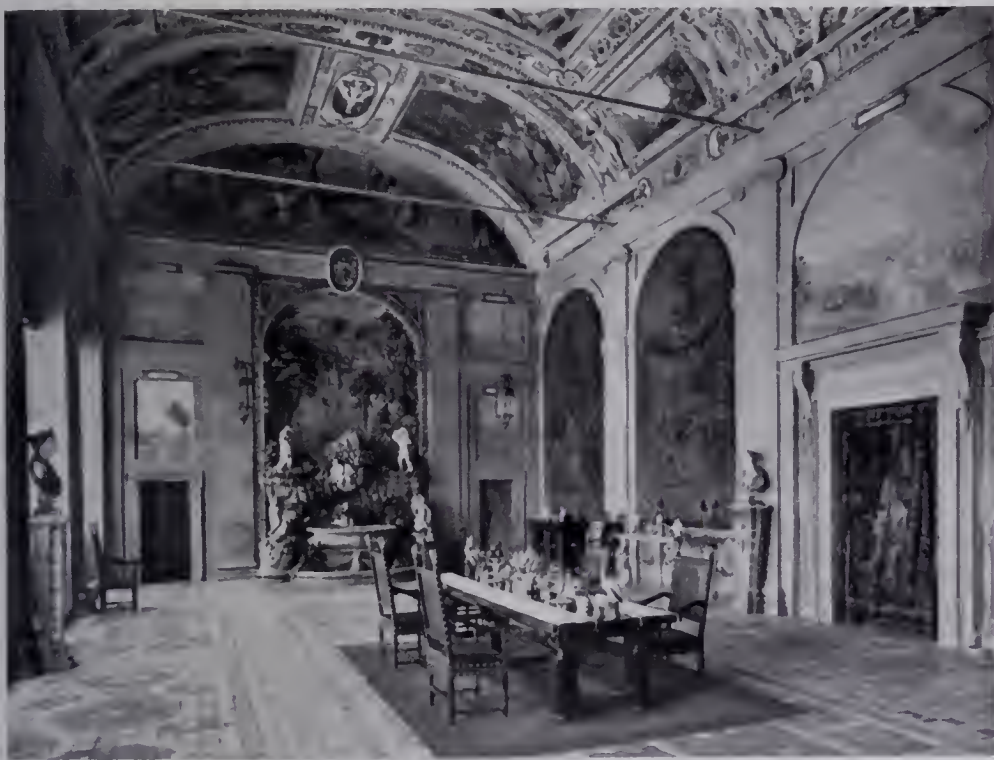



Fig. 671 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Sala d'Ercole. (Fot. Anderson).

teschi arazzi, con araldico sfarzo. In un angolo della facciata s'apre la cappella circolare (figg. 675-676), armonia di cerchi su cerchi, che si ripercuote dall'architettura nei fregi modellati in istucco e dipinti [1]. Nell'angolo corrispondente si svolge la scala a chiocciola (figg. 678-681), slanciandosi in rapida spira dal sottosuolo al secondo piano, per terminare nell'impeto alato dell'abaco di un capitello di pilastro. La chiocciola bramantesca del Vaticano esce dalla fantasia

[1] Un disegno, per il pavimento della cappella, è nell'Arch. di Stato a Parma (figura 677).

Fig. 672 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Volta della Sala dei Sogni.
(Fot. F.lli Sorrini).

Fig. 673 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Sala delle Carte geografiche.
(Fot. F.lli Sorrini).

Fig. 674 — Caprarola, Palazzo Farnese, Vignola: Camino.
(Fot. F.lli Sorrini).

Fig. 675 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Particolare della cappella.
(Fot. F.lli Sorrini).

scenografica del Vignola trasformata, arricchita di elementi pittorici: le colonne s'abbinano introducendo nuovi interstizi d'ombra; il parapetto, compatto ove ad esse forma basamento, s'apre negli intervalli al traforo delle balaustrate; fioriscono, nelle metope del

Fig. 677 — Parma, Archivio di Stato.
Vignola: Disegno per il pavimento della cappella di Caprarola.
(Per cortesia dell'Ist. Stor. Art. tedesco di Firenze).

fregio, i gigli farnesiani, e il tappeto policromo steso su volte e pareti occhieggia tra i fusti delle colonne rampanti. Un pilastro mette termine alla processione di queste, e le cornici dell'abaco, di slancio troncate all'incontro con l'arco, si prolungano, dall'altro lato, nelle cornici del fregio che sovrasta alla scala, scendendo di spira in spira con sinuosità così labile e aggraziata da anticipare i liberi effetti

Fig. 678 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Scala.

Fig. 679 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Particolare della scala.
(Fot. Alinari).

del barocco borrominiano. Cortile e scala sono i punti d'arrivo dell'arte di Jacopo Barozzi a Caprarola e altrove: traduzioni meravigliose di musicali armonie nella pietra.

Parte della Villa era l'edificio del Governatorato, un tempo scu-

Fig. 680 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Particolare della scala. (Fot. Alinari).

deria (fig. 682). L'estesa facciata dell'edificio, di chiara impronta vignolesca, è di una semplicità estrema, schiva d'aggetti e quasi povera: una cornice divide il pianterreno altissimo dal piano superiore, e tutto l'effetto si concentra nel portale rustico (fig. 683), in imme-

diato contrasto con lo specchio a bugnato piatto che lo include. Le grosse bugne in travertino, striate, ripiegandosi, stringono a morsa l'arco della lunetta, e la chiave s'insinua come ascia barbarica in quel ferrigno serrame. All'effetto rude, e quasi guerresco, di questa porta, si contrappone l'altro signorilmente grandioso della porta maggiore, che s'apre in un lato breve dell'edificio (fig. 684). Qui le

Fig. 681 — Caprarola, Palazzo Farnese. Vignola: Particolare della scala. (Fot. Alinari).

bugne in travertino, lunghe in un sol grado, e brevi in due gradi, producono, ripiegandosi, un singolare effetto di movimento, che intorno all'arco del lunettone diviene ondulatorio; una cintura levigata, ferrigna, stringe, anch'essa ripiegandosi, i rustici stipiti della porta all'arco della lunetta, al vertice del quale tre bugne, due scanalate, sovrapposte ad altre lisce, una levigata al centro, si trasformano in mensole per sostener la cornice della porta finestra sovrastante, che a sua volta sorregge una finestra superiore, aperta ad arco entro specchio rettangolare. Il triplice, robusto serrame a profili falcati nei cunei laterali, irrigiditi in quello mediano, che si ripiega

Fig. 682 — Caprarola, presso Villa Farnese, Vignola: Antiche scuderie del palazzo. (Fot. F.lli Sorrini).

Fig. 683 — Caprarola, Antiche scuderie di palazzo Farnese. Vignola: Porta.
(Fot. F.lli Sorrini).

Fig. 684 — Caprarola, Antiche scuderie di palazzo Farnese. Vignola: Porta sulla facciata minore. (Fot. F.lli Sorrini).

stringendo il margine della lunetta, arresta d'un tratto il tremolio della raggiera attorno l'arco, trasformando in cariatide la porta superba.

Riguardo al Casino, e al superbo insieme scenografico che esso forma con alberi, terrazze, teorie di canefore, grotte e fontane, sarebbe ardito accettarne l'attribuzione ottocentesca al Vignola, dal momento che, secondo Leopoldo Sebastiani, settecentesco scrittore,

Fig. 685 — Viterbo, Bagnaia. Vignola: Villa Lante. (Fot. Alinari).

e il Trasmondo, fondato sulle notizie da lui date, solo il 22 giugno del 1587 il Cardinale Odoardo Farnese, figlio di Alessandro, avrebbe comprato l'appezzamento di terreno su cui venne poi costruito il casino. Tuttavia si può pensare che la scintillante fantasia pittorica da cui questo complesso ebbe vita sia stata ispirata al successore del Vignola dall'altro similmente nuovo e ardito di Villa Lante a Bagnaia, ove si ritrovano caratteri del tutto affini nell'adozione di un grosso rustico, nel plastico turgore dell'ornato, in motivi decisamente barocchi, quali la catena d'acqua, formata a Caprarola da guizzanti delfini, a Bagnaia da serpi.

Anche per la Villa Gambara-Lante di Bagnaia (figg. 685-686), non è, tuttavia, semplice l'impostazione del problema. Cominciata nel 1566 per G. F. Gambara, fu continuata da Alessandro Peretti, nipote di Sisto V, che, presavi dimora verso il 1588 [1], fece costruire il secondo casino, porre i mori al centro della vasca maggiore ed eseguire alcune fontane e lavori di rifinitura. In questo caso, però, tutto

Fig. 686 — Viterbo, Bagnaia. Vignola: Grande fontana di villa Lante. (Fot. Anderson).

dovette probabilmente essere prestabilito da disegni tracciati al tempo del Gambara, poichè l'intera scenografia del giardino, a cominciare dalla gran vasca, presuppone a base di essa i due casini simmetrici che dovettero far parte della concezione vignolesca. La tessitura in superfice delle facciate riflette lo stile del Barozzi nel casino da lui costruito, e, di conseguenza, nell'altro a riscontro: alle tre arcate del basamento, cinte da raggiera a bugnato piatto, rispondono tre arcate cieche nel primo piano, disegnate appena da

[1] Vedi LUIGI DAMI, *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti e Tumminelli.

Fig. 687 — Bagnaia, Villa Lante. Vignola: Particolare di fontana prossima all'ingresso. (Fot. Anderson).

basse cornici sul fondo reticolato dai solchi tra i conci; coppie di paraste dividono le arcate cieche, in cui s'aprono finestre alternatamente a timpano centinato e angolare; dal fregio classico sotto il cornicione occhieggiano tre finestrine rettangolari, e in una torricella culmina il perfetto cubo della casa, che ben si ad-

dice al Vignola nella signorilità e nella quieta armonia delle sue facciate.

All'ingresso nella villa dal viale s'incontra la fontana del Pegaso (fig. 687), girata ad emiciclo con la grazia armoniosa delle curve vignolesche; turgidi sono i balaustri del parapetto, come le forme dei putti con ali di farfalla e i mensoloni, sopra i quali una serie di

Fig. 688 — Bagnaia, Villa Lante. Vignola: Fontana e laghetto.
(Fot. Alinari).

busti femminei sprizza dalle labbra zampilli. Fuor dall'asse della prospettiva scenografica che si svolge tra i due casini, prolungandosi da un lato sino all'agile porta d'ingresso e dall'altro sino alla grotta della Pioggia, è questa fontana, di evidente carattere vignolesco. In tutta la parte centrale della Villa, che si orienta sull'asse della zona intermedia tra i due palazzetti, la distribuzione di vasche, fontane, statue, è coordinata secondo schemi di regolarità geometrica che saranno esemplari agli architetti di ville del Lazio sullo scorcio del Cinquecento, e per tutto il Seicento. L'arcata d'ingresso, nella forbita eleganza delle sue forme slanciate, porta impressi

i caratteri del Vignola, dei suoi prospetti a superfici levigate, scarse d'ombra; davanti all'arcata si stende il giardino fra le due case, col vasto rettangolo del laghetto (figg. 688-689), diviso in quattro bacini da ponti che adducono al cerchio triplice delle vasche intorno al centro. Dal parapetto, diviso a specchi per acroteri, s'innalzano vasi d'antica forma, che si rivedono similissimi a Caprarola; balau-

Fig. 689 — Bagnaia, Villa Lante. Vignola: Laghetto e fontana (il gruppo al centro è del Landini). (Fot. Alinari).

strate cingono i ponti con piramidette all'ingresso, che, secondo le notizie del Montaigne, guidavano l'occhio alla piramide nel centro, più tardi (1581) sostituita dal gruppo mirabile dei Quattro mori con lo stemma Del Monte, opera schiettamente toscana, forse del Landini.

Traverso questo laghetto, tutto animato di vita pittoresca dalle sue cinture e dai suoi viali di balaustre, da piramidi e da grandi pigne e da grandi vasi, solcato in diagonale da barcacce con putti, e traverso il breve giardino in piano, si sale di terrazza in terrazza sino al culmine del ridente scenario d'alberi e di pietra. Sottile, ti-

mido negli aggetti degli edifici, il Vignola prodiga nel giardino turgidi effetti plastici, come per mettersi all'unisono con l'esuberanza della vegetazione attorno: gusto del grezzo e del sonoro che darà il tono alla libera esuberanza decorativa delle ville romane. Il primo terrazzo dopo la fontana dei quattro mori si orna della fontana dei lumini, di tutte la più vaga, regolata da un motivo di semicerchi per chi la vede dal basso, fondata sull'effetto decorativo dei getti d'acqua; tra questa e la turgida fontana dei giganti, a tre bacini concentrici, sale lungo il pendio un piano di marmo, detto tavola degli antichi Romani, con maschere di stampo classico agli estremi e un canale nel mezzo per l'acqua che alimenta la fontana sottostante; tra la fontana dei giganti e la fontana dei delfini, dove il gioco degli zampilli d'acqua a fioretti incrociati torna a predominare sull'effetto plastico, scende la catena d'acqua col suo argine serpentino; e, in alto, la grotta della pioggia s'affonda pittoresca tra due rustici casinetti a foggia di propilei, nel fondo di un piccolo piazzale fiancheggiato da teorie di colonne doriche isolate. Tale motivo di colonne, spesso prive di capitello, si ripete anche ai lati della prospettiva centrale; si estende attorno, come quello dei grandi vasi d'antica foggia. Alberi, pietre, simulate rovine, sembran mostrarci, negli scenografi di ville laziali, i precursori del gusto per il paesaggio classico di fantasia, che si diffonderà nella pittura del tardo Seicento e del Settecento.

Solo traverso le incisioni del Vasi e del Falda noi possiamo immaginare il suntuoso effetto scenografico ottenuto dal Vignola e dai suoi continuatori negli Orti farnesiani al Palatino mediante l'articolato gioco di scalinate e terrazzi, che è fondamento all'architettura delle ville di Caprarola e di Bagnaia, e che mette capo a due casini gemelli riuniti, per due pilastri fasciati di rustico, e per un terrazzo, alla fontana scrosciante entro un grottone (v. in G. D. Falda: *Le fontane di Roma*). Una porta trionfale, anch'essa ora distrutta, apriva l'accesso agli Orti (fig. 690), ed era tutta tesa in altezza dal basamento corazzato di rustico alla sovrastante arcata con erme addossate ai pilastri, allungate come « in punta di piedi », irrigidite a seguire la tensione vignolesca dei lunghi tiranti di volute sui lati del frontone [1].

[1] Vedi GIOVANNONI, *L'Architettura del Rinascimento*, pag. 251 (fot. del Min. dell'Ed. Naz.).

Fig. 690 — Roma, Orti farnesiani (ora distrutti). Vignola: Porta.
(Fot. Min. Ed. Nazionale).

Nel 1566 il Vignola, da Caprarola, scriveva ai Priori del Comune di Viterbo, promettendo di portare fra tre giorni il disegno della fontana (fig. 691), che si vede accanto alla rocca, con tre vasche,

Fig. 691 — Viterbo, presso la Rocca. Vignola: Fontana.
(Fot. Brogi).

due circolari, a forma di coppa, una poligonale dalle cui facce si dipartono a raggi, alternatamente, gradinate e vasche, tra mensoloni a voluta e blocchi parallelepipedi con maschere di leone, da cui l'acqua zampilla in sottostanti vaschette. L'effetto, complicato, manca forse di spontaneità e di leggerezza; risente anzi di quella

tendenza al massiccio, al robusto, al pieno, che è propria della decorazione plastica di ville vignolesche, e che si ritrova, ma in un

Fig. 692 — Ronciglione, Piazza. Vignola: Fontana.
(Per cortesia di Peppino Perotti).

complesso di ben maggiore armonia, nella fontana di Ronciglione (fig. 692), più semplice, e ad un tempo più serrata e salda, col turgore della gran vasca che sorge da un piedistallo a gradi, come gonfia dall'empito delle acque, e con il tarchiato balaustro che sostiene la forbita seconda tazza, e su questa la terza retta da lioncorni, sim-

Fig. 693 — Viterbo. Vignola: Porta Faulle.
(Fot. Sorrini).

boli della purezza delle fonti. Il collo dei tre lioncorni s'inarca a voluta sotto quest'ultima coppa lucente, fiorita di gigli. È un piccolo capolavoro, nella perfezione del suo ritmo forte e aggraziato.

Più che nella fontana della Rocca, rimane a Viterbo un mo-

Fig. 694 — Capranica nel Viterbese, Madonna del Piano. Vignola: Facciata. (Fot. Alinari).

dello di vignolesca eleganza nella porta Faulle, rivestita di un nitido bugnato e coronata dallo scudo farnesiano tra due ante gigliate, come da araldico trofeo. Una tabella quadra ad angoli ripiegati e basse cornici solleva trionfalmente lo scudo fiorito di gigli, e due sottili volute, legate agli acroteri con giglio e agli angoli ripiegati della tabella, segnan con grazia un falcato profilo (fig. 693).

Di una semplicità elementare son le chiesette di Capranica, di Nazzano Romano e di Sant'Oreste nel Viterbese: la prima (fig. 694)

Fig. 695 — Nazzano Romano. Vignola: Chiesa.
(Fot. L.U.C.E.).

ha la facciata in un sol ordine, divisa in tre assi da larghe lesene ioniche e freddamente composta con sicura corrispondenza delle parti; la seconda (fig. 695), in due ordini, è avvivata da incornicia-

ture grige che le aggiungono una vivace nota di pittoresco, bene intonandola alla sua posizione rupestre; la terza (fig. 696), pure in

Fig. 696 — Sant'Oreste nel Viterbese. Vignola: Chiesa.

due ordini, con doppio frontone, e, nel secondo ordine, un lambiccato motivo di finestre, lascia scorgere l'opera di un maldestro interprete del disegno di Jacopo Barozzi.

Di un'altra opera dovuta al Barozzi in Caprarola si ha notizia dalle carte farnesiane, e cioè della casa del sacerdote Ercole Mariani,

Fig. 697 — Caprarola, Corso.
Continuatori del Vignola: Piano terra e primo piano di questa facciata del palazzo Spada.
(Fot. F.lli Sorrini).

Fig. 698 — Caprarola, Piazzetta di S. Maria della Consolazione.
Maniera del Vignola: Una facciata di casa Spada.
(Fot. F.lli Sorrini).

« prope seu ante eccl. S. M. Consolationis de Caprarola iuxta bona angeli Tozzi » secondo il disegno del magnifico messer Jacopo Vignola. Ora, presso la chiesa di Santa Maria della Consolazione, si

Fig. 699 — Caprarola, di fronte al Convento della Consolazione.
Maniera del Vignola: Casa Londei.
(Fot. F.lli Sorrini).

trova Casa Spada, che ha una facciata sul Corso (fig. 697), continuata più tardi, come si vede, specialmente nell'ultimo piano, di differente disegno; e una facciata (fig. 698) sulla piazza, più semplice, senza lesene divisorie, squisita di proporzioni, nonostante il guasto portato dalla trasformazione delle due finestre laterali al portale,

Fig. 700 — Caprarola, Casa Londei. Maniera del Vignola: Portale.
(Fot. F.lli Sorrini).

in porte di smisurata lunghezza. Catene di bugnato afforzano gli angoli al piano terra e al primo piano, lisci pilastri quelli del secondo, che s'incorona di un bellissimo cornicione lestamente sgusciato. Altra costruzione di maniera vignolesca è casa Londei, che fronteggia il Convento di Santa Maria della Consolazione (fig. 699), ma non può essere stata costruita per Ercole Mariani, portando nell'architrave

Fig. 701 — Viterbo, Santa Maria della Quercia. Vignola: Secondo chiostro. (Fot. Alinari).

la scritta: « Pompeius et Lactantius fratres de Restitutis a fundamentis erexerunt » e nella chiave del portale la data 1586, posteriore alla morte del Vignola, da un disegno del quale forse deriva [1]. Vi è infatti una corrispondenza notevole tra lo schema di porta Faulle a Viterbo, chiaramente vignolesco, e lo schema di questa porta (fig. 700), più complicato, per i diversi gradi di risalto ottenuti negli stipiti dalle bugne e il conseguente motivo di volute in profilo che salgono a reggere la massiccia cornice di basamento al

[1] Lo stemma della casa, con leone e tre stelle, è sormontato da un giglio farnesiano.

balcone, insieme con le doppie mensole delle lesene, sormontate da capitello dorico. Anche la prolungata chiave, che lega l'arco rientrante della porta allo scudo del fregio, ha qualche richiamo nel motivo centrale della porta maggiore delle scuderie farnesiane, e l'ornamento classico dei modiglioni binati, che reggono, col sovrapposto capitello, il basamento del balcone, è uguale all'altro del camino

Fig. 702 — Viterbo, Santa Maria della Quercia. Vignola: Particolare del secondo chiostro. (Fot. F.lli Sorrini).

dedicato a Enrico di Francia in palazzo Farnese. Il resto della facciata, con finestre architravate ad angoli ripiegati, e largo respiro di spazi nell'asse mediano, è simile a quello di casa Spada, ma il coronamento manca e l'ultimo piano è gravemente alterato dal tardo prolungamento che deturpa le finestre quadre, riunite per una piatta cornice.

Tipica creazione del Vignola nel Viterbese è il secondo chiostro del convento annesso alla Madonna della Quercia (figg. 701-703), lunga teoria d'arcate cadenti sui piloni, cui all'esterno si addossa un pilastro poco aggettato, interrompendo la cornice d'imposta alle arcate e salendo a reggere la trabeazione, con l'aiuto di una piccola mensoletta a chiave degli archi. Tutto ha compostezza vignolesca,

Fig. 703 — Viterbo, Santa Maria della Quercia. Vignola: Particolare del secondo chiostro.
(Fot. F.lli Sorrini).

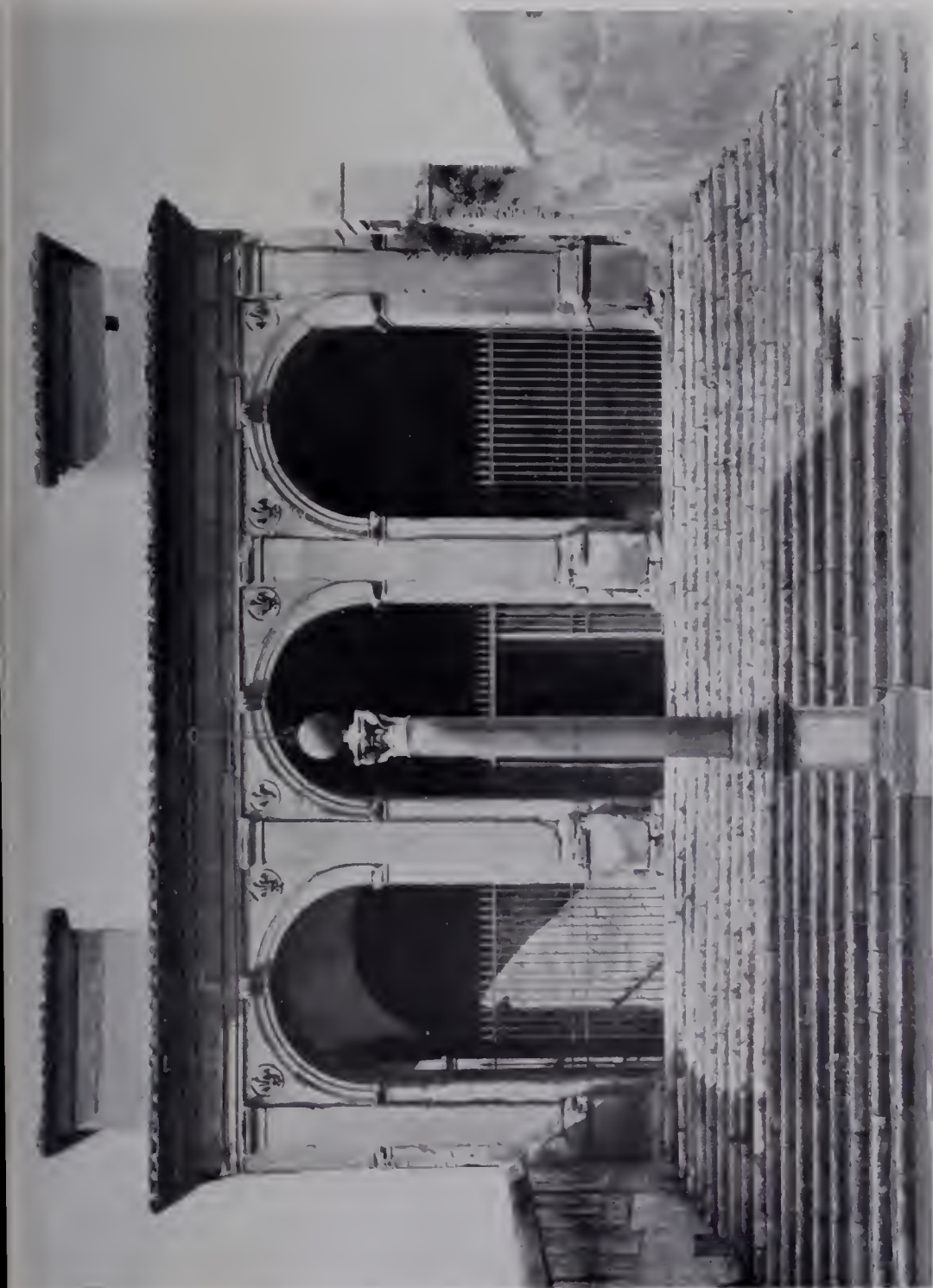



Fig. 704 — Roma, Campidoglio. Vignola: Portico verso la chiesa di Aracoeli.
(Fot. Anderson).

semplicità monacale: le cornici basse, scarse di rilievo, i triglifi del fregio e i tondetti che formano solo ornamento alle arcate, i peducci su cui poggiano le nitide finestre-tabella del primo piano. Da quell'uguaglianza delle logge disadorne, da quel replicarsi dello slancio delle vele all'interno di esse, da quel nitore di linee, dalle brevi finestre corniciate del primo piano e dalle altre del secondo, più lunghe,

Fig. 705 — Roma, Piazza del Campidoglio. Vignola: Portico verso la rupe Tarpea. (Fot. Alinari).

a piatte incorniciature, par nasca un'idea di pace, di silenzio, solo interrotta dal timbro argentino degli zampilli cadenti di vasca in vasca nella bellissima fonte.

Simile calma spira dal ritmo delle tre arcate gemelle dei portici che da piazza del Campidoglio conducono verso Santa Maria Aracoeli (fig. 704) e verso la rupe Tarpea (fig. 705), chiaro esempio di costruzione vignolesca nello scarso aggetto delle lesene addossate ai semplici pilastri e nella cura di tener basse tutte le cornici, di sfuggire ogni risalto, così che nei pennacchi degli archi i tondetti con gli emblemi dei Dal Monte appena si vedono, come, nelle arcate del chio-

Fig. 706 — Roma, Palazzo dei Convertendi. Vignola: Balconata.
(Dal Magni: « Il Barocco a Roma »).

stro di Santa Maria della Quercia, i dischi dei pennacchi. Più netto, spiccato, è il rilievo dei bellissimi gigli farnesiani entro il sottile anello di un cerchio, nei pennacchi del portico verso l'Aracoeli [1].

Nel marzo del 1566 i guardiani di Santa Maria dell'Orto pen-

Fig. 707 — Roma, Chiesa di S. Maria dell'Orto. Vignola: Facciata. (Fot. Alinari).

savano a provvedere i mezzi finanziari per i lavori della loro chiesa, nella cui facciata (fig. 707), a ragione, il Giovannoni [2] vide l'impronta

[1] Nobilissimo esempio d'architettura vignolesca in Roma è la balconata del palazzo dei Convertendi (fig. 706), che ci richiama, nel motivo delle bugne irradiate dal centro dell'arco verso le cornici della trabeazione e del timpano, il portale maggiore delle scuderie di palazzo Farnese a Caprarola. Le svariate attribuzioni, fra le altre al Peruzzi, che si hanno riguardo a questa balconata, cadono davanti all'evidente impronta vignolesca della limpida architettura.

[2] Vedi *L'Architettura del Rinascimento*.

del Vignola. In essa si prepara un tipo di facciata monumentale, in due ordini, troppo ristretto l'ordine superiore in rapporto alla larghezza del basamento, come assorbito dall'imperioso portale. Tutto il resto della facciata è piatto, con le consuete divisioni vignolesche a specchi mediante cornici e paraste, ioniche nel basamento, corinzie nell'ordine superiore, binate negli angoli, quali ci mostrano il progetto del Vignola inciso dal Cartaro nel 1573 per il Gesù, e la facciata del Gesù stesso tradotta dal Della Porta, e con eleganti porticine laterali, che paion restringersi intimidite dalla possanza romana del portale, e nicchie e specchi nell'intervallo tra le paraste ai lati delle porte minori. Una sottile cornice orizzontale divide in due campi il basamento: porte e nicchie nel basso, specchi e un mezzo oculo in alto, sventagliato a ravvivare la monotonia della parete con una nota d'ombra e un richiamo all'arco del portale. La vita dell'edificio si raccoglie nella sonorità soverchiante di questo smisurato arcone d'ingresso, che avanza dal fondo con le giganti colonne ioniche, e tutto domina con il massiccio architrave e la poderosa cornice del timpano, senza trovar rispondenza nel ristretto ordine superiore e nel frontone al culmine, che appare esile al confronto. Di tali sproporzioni dovette accorgersi la sensibilità del Vignola, il quale, ad attenuar l'eccessiva ampiezza delle ali, e come a vincere il peso che ne deriva, si valse di obelischi portacroce. È uno spunto pittoresco, che, più volte usato dal Barozzi, specialmente nella gran vasca di villa Lante a Bagnaia, ravviva tutta la facciata con la gotica acutezza di quelle punte, il loro ripetuto slancio.

Nella facciata del Gesù, quale ci appare dal disegno riprodotto nella stampa del Cartaro (fig. 708), del 1573, il Vignola sviluppa e perfeziona il concetto attuato nella faccia di Santa Maria dell'Orto: non solo amplia la parte mediana dell'edificio, abbreviando le ali e facendole alquanto indietreggiare per dar a quella il predominio, ma anche stabilisce giusto rapporto d'effetti architettonici e decorativi tra il basamento, con l'altisonante portale, e l'ordine superiore, che nella chiesa di Santa Maria dell'Orto sembra povero e piatto al confronto con la poderosa mole del portale. Alla facciata di Santa Maria dell'Orto, l'altra del Gesù nel disegno vignolesco si avvicina per la tesa profilatura delle volute, abbreviate poi da Giacomo della Porta, che al prospetto darà più tarchiata robustezza, e per il mo-

tivo di slancio al culmine, rappresentato in S. Maria dell'Orto da pinnacoli di gotico effetto e nel disegno del Gesù da statue.

L'interno (fig. 709), mirabilmente equilibrato nella sua ampiezza, è una grande creazione del Vignola costruttore di spazio. Soppresse le navate laterali, coi viali di colonne o pilastri che separavano dalla

Fig. 708 — Roma, Chiesa del Gesù. Vignola: Disegno per la facciata. (Dalla stampa del Cartaro).

nave mediana le cappelle, la chiesa s'apre come sala magnifica nella chiara vastità dello spazio, con lo slancio della volta sorretto dallo spessore del muro che divide le cappelle e forma alla volta contrafforte. La chiesa della controriforma, piuttosto sala che tempio, tutta fondata sul libero svolgersi dello spazio in ampiezza, ha qui il suo fondamentale modello. Su ogni lato della grande navata, coppie di lesene composite scanalate si addossano al muro divisorio fra tre cappelle a pianta quadra smussata negli angoli; fra la terza cappella

Fig. 709 — Roma, Chiesa del Gesù. Vignola: L'interno.
(Fot. Alinari).

e il fascio di pilastri che regge l'arco della crociera, il muro mantiene la sua compattezza, aprendosi soltanto in una porticina architravata, come a preparare più robuste spalle allo slancio degli arconi della cupola. Sopra il forte architrave gira un attico, e dai suoi acroteri, impostati sulla linea delle coppie di pilastri tra cappella e cappella, si slanciano i fascioni della volta. Una eletta semplicità è nel disegno delle cappelle, limpido e armonioso, con altari a timpano triangolare e centinato a vicenda. Lo slancio magniloquente del portale d'ingresso tra le umili porticine laterali si ripete dall'esterno all'interno, con forza anche maggiore: retto da colonne, il poderoso architrave erompe dalla parete con romana gravità di masse, innalzandosi con impeto trionfale che preludia alla vasta armonia degli spazi.

Nobilissimo esempio dell'arte vignolesca è la porta della chiesa dei Santi Lorenzo e Damaso (fig. 710), grandiosa per antica semplicità, cinta da una cornice larga e bassa, a tre gradi. I due esterni, profilati da un toro, un listello e una gola, si ripiegano agli angoli, il maggiore con ampio ripiegamento, che il minore, rientrante, ripete appena, come in iscorcio. In tutto è una grande misura, un perfetto equilibrio d'effetti, anche nelle due belle volute, solo ornamento della porta, arricchite da una doppia spirale a corridietro di qua e di là dalla cordonatura mediana. Un peduccio sovrapposto a queste oblunghe volute rafforza il sostegno del vigoroso architrave. Tutta l'energia della porta alta, altisonante, si raccoglie nel cornicione robusto, romano.

In Sant'Anna dei Palafrenieri a Roma, attribuita al Barozzi, è appena possibile intravvedere il concetto vignolesco nei fianchi della facciata, come contrafforti massicci destinati a reggere i campaniletti sovrastanti all'attico, ripartiti a specchi sopra e sotto le finestre d'angolo e la nicchia per statua presso il portale, che erompe con violenza di masse, spezzate nel timpano, non propria del Vignola, e neppure del suo tempo. Nei fianchi stessi, del resto, lo schema vignolesco è alterato dal risalto massiccio delle paraste e dello zoccolo da cui s'innalzano. Tale prospetto, che non s'inquadra certo facilmente nell'arte e nel tempo del Barozzi, si stacca dal corpo a pianta poligonale della chiesa, liscio all'esterno, con una nitida cornice in alto, e trasformato in ovale all'interno da colonne incassate

negli angoli. La decorazione barocca, che si sovrappone agli altari e alle porticine di puro disegno cinquecentesco, altera lo schema e rende difficile confermare l'attribuzione, incerta anche per molti particolari, esempio gli altissimi pulvini delle colonne che traversano l'alta trabeazione su cui gira la cupola.

Fig. 710 — Roma, Chiesa dei SS. Lorenzo e Damaso. Vignola: Portale (particolare). (Fot. Ceccato).

Altrettanto discutibile è l'attribuzione al Vignola dell'Oratorio di San Marcello in Roma, e, fuori di Roma, quella del Gesù di Perugia. Per la chiesa di Santa Maria degli Angioli presso Assisi, anche quando si ammetta che vi sia stato un disegno vignolesco, bisogna pensare che esso abbia subito ben largo rimaneggiamento da Galeazzo Alessi [1].

[1] Alla maniera del Vignola s'approssimano la facciata dell'atrio di Sant'Alessio a Roma (fig. 711), il muro di cinta dell'atrio stesso (fig. 712), e il prospetto della chiesa col portico (fig. 713), benchè gli esecutori abbiano alterato la purezza delle forme

Fig. 711 — Roma, Sant'Alessio. Seguaci del Vignola: Prospetto dell'atrio.
(Fot. Alinari).

esemplari. Bello il motivo ornamentale del muro di cinta: sopra ogni specchio, limitato da paraste doriche, due volute rinserrano un piedistallo con globo. È soprattutto mirabile, per forza di rilievo e rigore geometrico nella disposizione delle tessere, il giglio farnesiano, in mosaico, nel mezzo della chiesa, inserito nell'antico musaico cosmatesco, da cui lo separano cornici arcuate di marmo bianco (fig. 714). Il giglio farnesiano si ripete ovunque, e l'altare della Confessione porta la data 1582.

Fig. 712 — Roma, Sant'Alessio. Seguaci del Vignola: Particolare dell'atrio. (Fot. Ceccato).

Determinare qual parte il Barozzi abbia avuto nel palazzo Farnese di Piacenza, cui fu dato principio nel 1559, è reso difficile dall'intervento, in questa ineguale costruzione, di Francesco Paciotto, e, più tardi, di Giacinto Vignola e di Gianfranco Testa. L'incompiutezza del palazzo aumenta la difficoltà della distinzione. La facciata (fig. 715), non finita, nulla ha in comune con l'adorno, complesso progetto di Giacomo e Giacinto Vignola nel Gabinetto dei di-

Fig. 713 — Roma, Sant'Alessio. Seguaci del Vignola: Particolare dell'atrio.
(Fot. Alinari).

segni a Monaco di Baviera (fig. 716): manca di carattere in tutta quella materialità di rigature mediante cornici trite, e nella monotona teoria di finestre timidamente incorniciate, tanto uniformi da dare, al palazzo principesco, aspetto d'incolore mediocrità. Quando

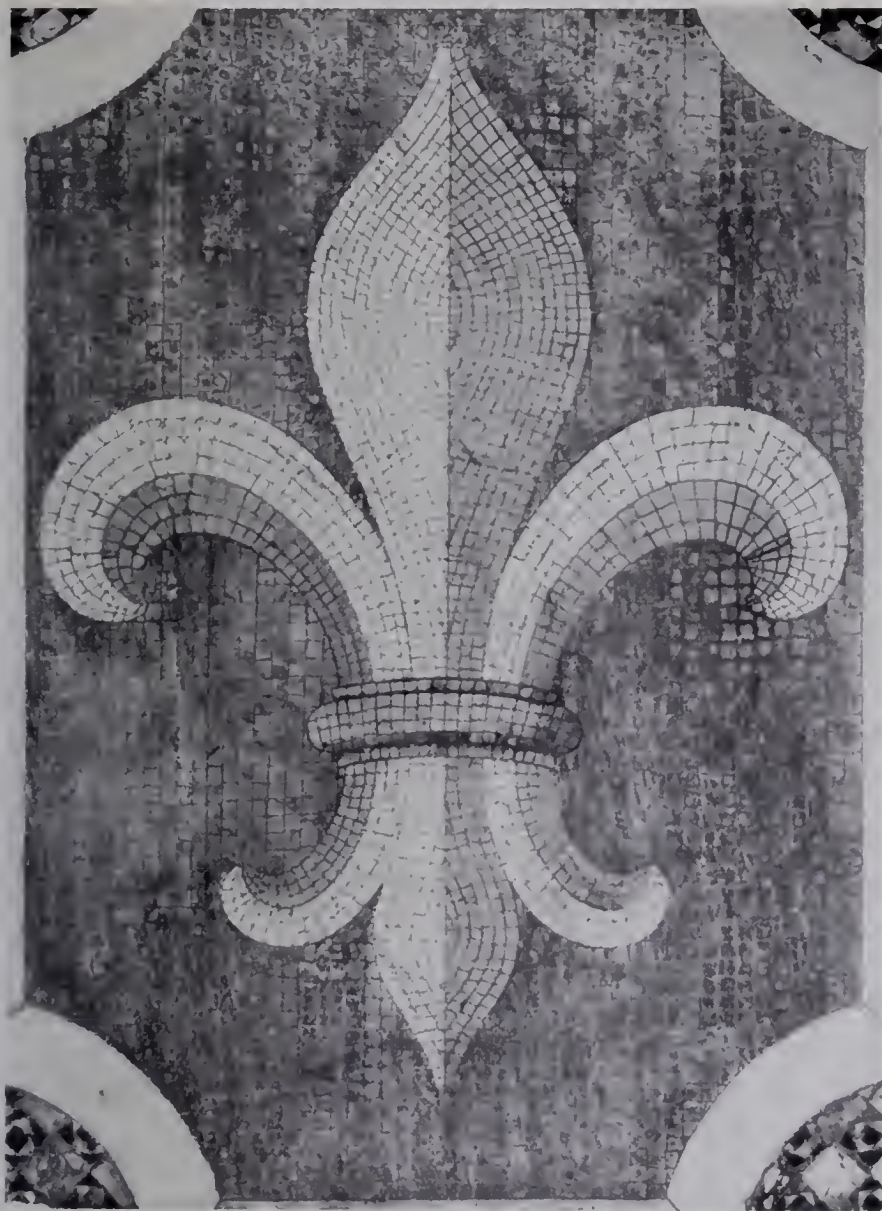



Fig. 714 — Roma, Sant'Alessio. Giglio farnesiano nel pavimento della chiesa. (Fot. Ceccato).

si pensa che nel 1559 il Vignola iniziava il suo capolavoro di Caprarola, sembra difficile vederlo nell'insignificante prospetto, che si contrappone al cortile mosso e scenografico, per l'ardito motivo dei sovrapposti nicchioni d'angolo animati di vita pittorica dalle triplici nicchie finestre.

Tra le ultime opere del Vignola fu il disegno del palazzo comu-

Fig. 715 — Piacenza, Palazzo Farnese: Facciata.
(Fot. Alinari).

nale di Velletri (fig. 717), commessogli nel 1572 ed eseguito dopo la sua morte da Giacomo della Porta, che certo tenne conto del disegno vignolesco [1]. L'affinità con il palazzo di Caprarola è evidente nella

[1] Ipotesi giustamente avanzata da GUSTAVO GIOVANNONI nell'opera citata.

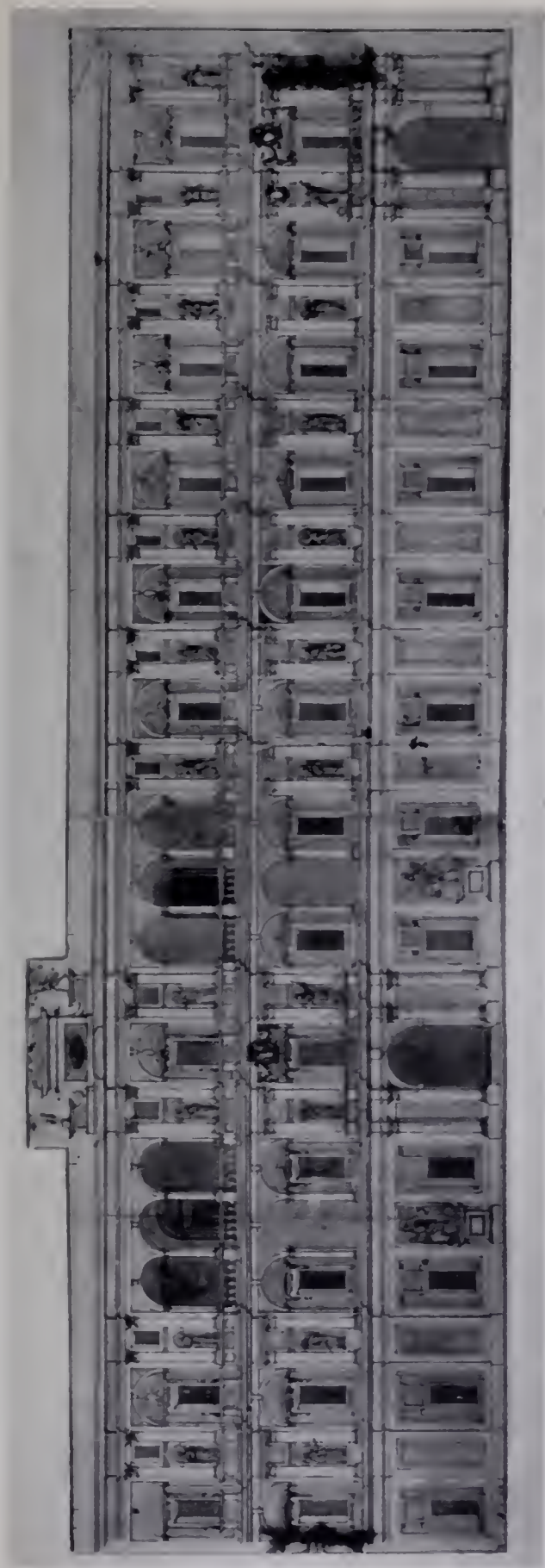



Fig. 716 — Vienna, Gabinetto di disegni. Giacomo e Giacinto Vignola: Progetto per la facciata di palazzo Farnese a Piacenza. (Dal Willich).

imponenza della gran mole, che, poggiandosi sul basamento a scarpata e sui due forti bastioni laterali, raggiunge il livello del piazzale col superbo prospetto, di una disciplina così serrata e rigorosa nelle sue ripartizioni, da non trovare riscontri nell'opera del Della Porta, al quale però si deve probabilmente l'accentuazione dell'effetto li-

Fig. 717 — Velletri. Vignola e Giacomo della Porta: Palazzo comunale. (Fot. L.U.C.E.).

neare e pittorico. Tutto animato è il basamento della facciata dalla cadenza ritmica dei gruppi d'arcate cieche e di finestre a cornici ripiegate negli angoli, gruppi quadruplici tra l'ombra profonda dei due vestiboli; paraste doriche dividono le arcate del basamento, prolungandosi, di là dalla trabeazione, nelle lunghe zone divisorie tra le finestre dei due ordini superiori, separate da una simile zona orizzontale, che restringe il campo del secondo ordine per lasciar

svolgersi in tutta la sua eleganza la teoria di finestre del piano nobile, lunghette e semplici, poggiate su esili mensole piatte che listano il parapetto e lo dividono in bianchi specchi. Il risalto cromatico delle cornici grige col bianco dalla superficie fu evidentemente studiato da Giacomo della Porta, che ne trasse un effetto di cadenzata bicromia, continuato un tempo nelle due strisce a curve concentriche distese davanti ai due archi d'ingresso come tappeti sotto i piedi dell'ospite. Esse si collegavano con l'ornamento della nobile facciata, come le due fontane con la massa ferrigna degli sproni che la fiancheggiano.

A differenza che nel palazzo di Caprarola, lo schema è diverso nella facciata principale e in quelle dei fianchi, semplici, elegantissime, lineate da sobrie cornici su cui poggiano le nitide finestre. L'effetto pittoresco è più libero sulla faccia da tergo, che guarda al rapido pendio dalle finestre, soprattutto da quelle riunite in un loggiato cieco al centro del primo piano, ampie, largamente incorniciate, con massicci timpani o semplice architrave, alternatamente. Tutta la vita di questo prospetto che sorge dal dirupato pendio converge al centro fortemente accentato.

La maturità dell'educazione artistica nel Cinquecento portò a compilare la grammatica architettonica. Quando lo spirito creativo comincia a diminuire, il pensiero si ripiega entro di sè, per indagare, analizzare, scoprire le ragioni, le regole della bellezza. Dal Quattrocento in poi si era tradotto e commentato, da un nugolo di studiosi, Vitruvio; al principio del '500, lo sfogliano il Cesariano, il Caporali, Fra' Giocondo, il Luzio, Daniele Barbaro; a Roma, verso la metà del '500, si fonda l'Accademia Vitruviana, cui appartenne il cardinale Marcello Cervini, poi Marcello II pontefice. Ad essa fece capo il Vignola, che si preparò al lavoro, alla formazione del suo libro sugli « Ordini dell'Architettura », avendo l'Accademia, scrive il Tolomei, « sovrattutto animo di dichiarare le parole e i sentimenti di Vitruvio, il quale autore per la difficoltà della materia, per la novità dei vocaboli, per l'asprezza delle costruzioni, per la corruzione dei testi è giudicato da ciascuno più che ogni oracolo oscuro ». Oltre che allo studio di Vitruvio, tutti gli artisti ricorrevano direttamente agli antichi frammenti, alle rovine classiche; ne disegnavano i profili, ne esaminavano le forme attentamente, le misuravano. Da quando

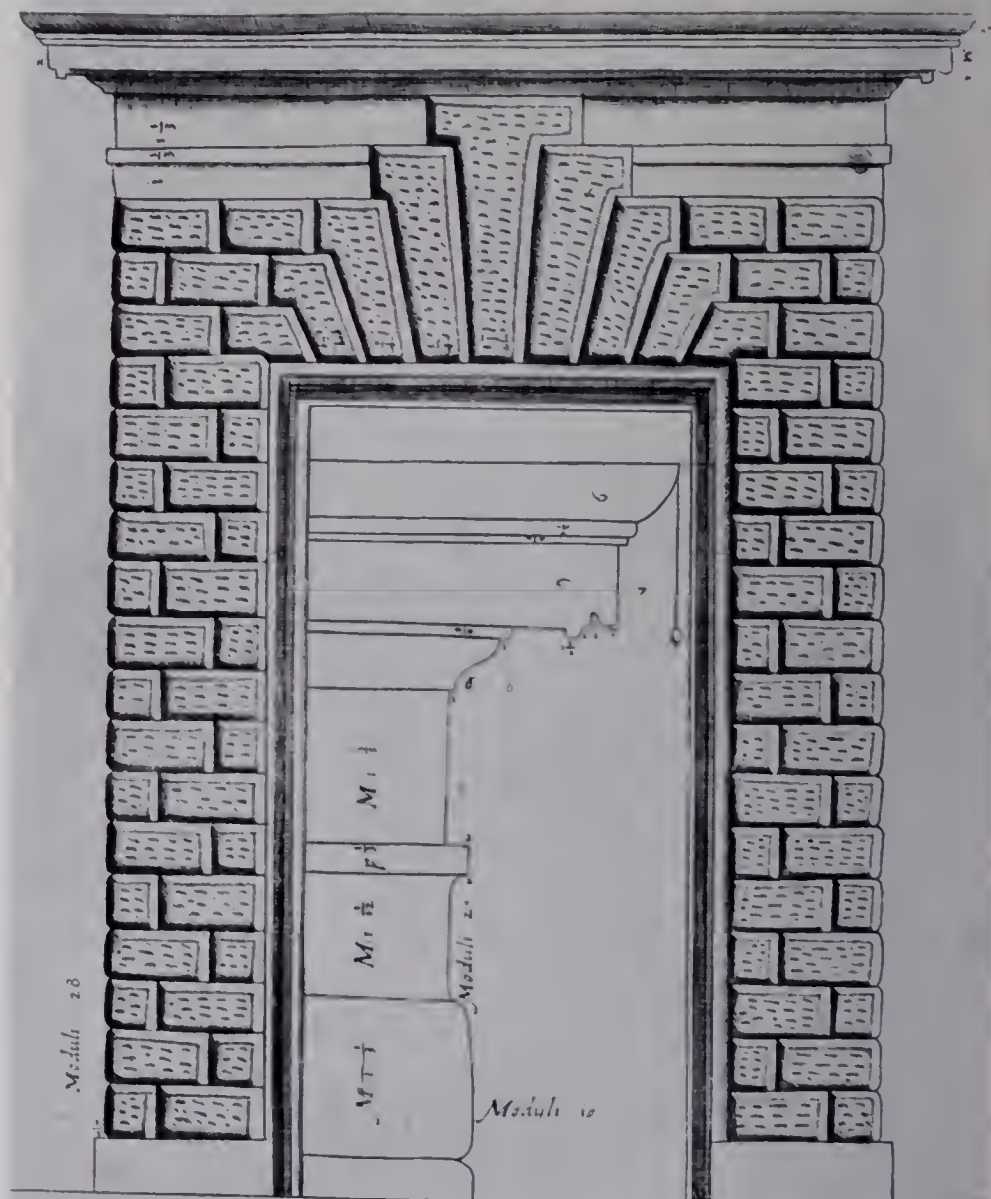



Fig. 718 — Vignola: Porta a bugnato.
(Dal libro dei «Cinque ordini»).

Brunellesco e Donatello, «quei del tesoro», vagavano tra le dirute membra di Roma, ai giorni di Baldassare Peruzzi, di Antonio da Sangallo il Vecchio, dei senesi Anton Maria Lari detto il Tozzo e

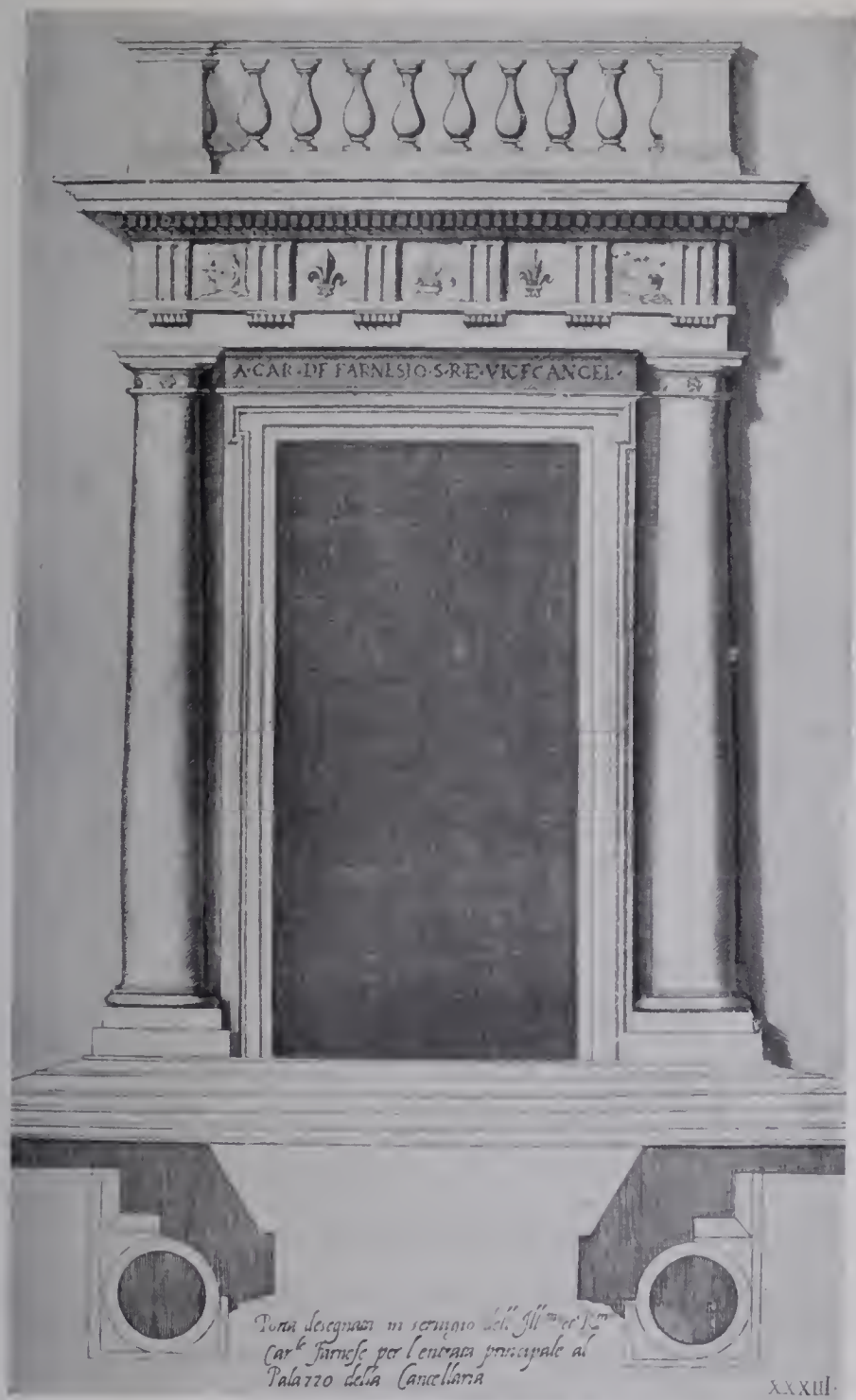



Fig. 719 — Vignola: Porte per il palazzo della Cancelleria.
(Dal libro dei « Cinque ordini »).

Fig. 720 — Vignola: Porta per la fabbrica del Card. Alessandro Farnese a Caprarola.
(Dal libro dei « Cinque ordini »).

Fig. 721 — Vignola: Disegno di camino per il palazzo del Cardinale Ranuccio Farnese.
(Dal libro dei « Cinque ordini »).

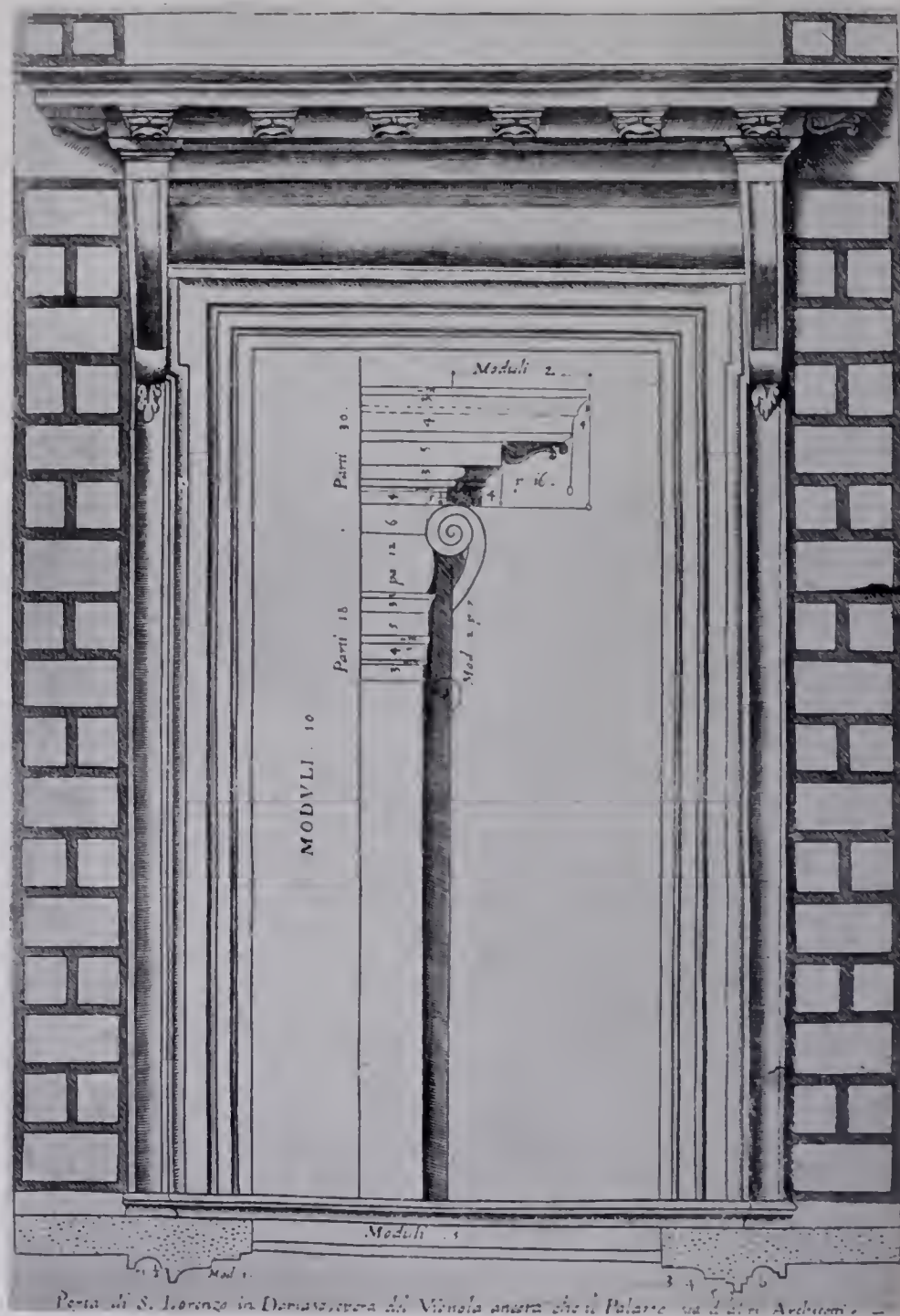



Fig. 722 — Vignola: Disegno di porta per San Lorenzo in Damaso. (Dal libro dei « Cinque ordini »).

Pietro di Giacomo Cattaneo, tutti, come lo stesso Vignola, si preparavano a comporre libri sull'architettura. Era dunque preparato il tempo in cui si dovevano tirar conchiusioni, segnar le architettoniche leggi. E il Vignola, accintosi da giovane agli studi vitruviani e a quelli diretti sulle antichità, fatta esperienza col lungo lavoro, dettò le buone leggi, senza pedanterie, ammettendo « che si potesse crescere o scemare delle proporzioni dei membri delli ornamenti ». Volle significare che secondo i luoghi, le condizioni della luce, l'altezza, i contorni, lo scenario architettonico può modificarsi alquanto, fuor dal vincolo delle leggi nate da esperienza. L'effetto, che si trae da varietà multiple, costrinse a varietà esecutive. Ma intanto « i cinque ordini dell'Architettura » erano e sono una guida pratica, un riassunto di ricerche e d'esperienze, dello studio di tanti maestri e del suo proprio, una scelta oculata, un saggio analitico delle grandi architetture, attento, fine, geniale. Il riassunto di parole d'arte, del loro periodare e del loro comporsi in uno schema architettonico, è fatto con facilità, con ordine sicuro, con prontezza. L'architettura, che con Michelangelo aveva trovato il trionfo, fu il fondamento cui si appose lo studio dell'antico: il neo-classicismo raffreddò alquanto la materia dell'arte, ma, per la solidità adamantina dei fondamenti, per la virtù d'energia, che ancor durava nelle membra dell'arte scosse da Michelangelo, non si scompose il magnifico aspetto dell'architettura italiana. Sorta su terreno classico, formata dagli impeti michelangioleschi, essa risuonò con il Vignola di metro impeccabile, di equilibrio solido. Così che l'Arte, volta verso le libertà del barocco, ebbe una remora nel Vignola, allora e poi. La Controriforma, che traeva indietro i figli del Rinascimento, ebbe da lui esempi di purificazione delle forme architettoniche.

Non ci tratteniamo sullo studio tecnico dei « cinque ordini », bastandoci di richiamare l'attenzione su qualche esemplare disegno del Vignola: una porta a bugnato che trova rispondenze nelle Scuderie a Caprarola (fig. 718), l'altra eseguita, d'ordine del Cardinal Farnese, per l'ingresso principale del Palazzo della Cancelleria (fig. 719), una terza della fabbrica del Cardinale Alessandro Farnese a Caprarola (fig. 720), un camino del Cardinale Ranuccio Farnese nel suo Palazzo in Roma (fig. 721), e infine la porta di San Lorenzo in Damaso, « opera del Vignola ancora che il Palazzo sia d'altri architetti » (fig. 722).

II.

GIACOMO DELLA PORTA

Giacomo della Porta fu confuso sin qui tra i membri della famiglia artistica, cui appartenne Guglielmo, proveniente da Porlezza nel Comasco, scambiato anzi con Gian Giacomo, padre di quello scultore, al quale si deve il monumento di Paolo III in San Pietro. Gian Giacomo, che nel 1506 arrivò col figlio Guglielmo a Genova, chiamatovi da Filippino Doria, sarebbe stato nuovo Matusalemme quando lo si identificasse col nostro architetto, vissuto oltre il 1602 [1]. Come il padre di Guglielmo, provenne forse egli pure da terra comasca. Il Gurlitt ne racchiude la vita tra il 1541 e il 1604 [2]; il Willich ne segna la nascita al 1538 [3], il Darmailhac [4] al 1520, il Rodocanachi [5] al 1539, fissandone la morte al 1590, benchè molti ricordino l'opera dell'architetto nella villa Aldobrandini iniziata nel 1602. A Genova lavorò con lo Scorticone nella basilica dell'Annunziata. Quando? Quella chiesa fu privata del suo archivio alla fine del secolo XVIII, e solo sappiamo che nel 1591 i Lomellini, principi di Tabarca, si obbligarono alla costruzione del nuovo altar maggiore e ad altri lavori d'ornamenti marmorei, di stucchi, ecc. Può credersi, non che dall'Annunziata di Genova il Della Porta sia passato alla facciata del Gesù in Roma, come crede il Giovannoni, ma che più tardi, verso il 1591, si sia recato da Roma a Genova, per dare ordine al prospetto dell'Annunziata, ove riecheggiò le forme a Roma determi-

---

[1] Anche noi, seguendo l'opinione invalsa, nel vol. X, parte III de «La Scultura del Cinquecento», abbiamo dato a Gian Giacomo della Porta le architetture di Giacomo (da pag. 560 a 562) e le figure di quel volume, n. 459 e 460, relative alla decorazione della Madonna dei Monti (catino dell'abside e arcata d'accesso a una cappella), e n. 461, illustrativa della fontana di piazza Colonna.

[2] Gurlitt Cornelius, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1867.

[3] Willich H., *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strassburg, 1906.

[4] *L'église nationale de Saint Louis des Français*, Roma, 1894.

[5] *Le Capitole romain*, Paris, 1905.

natesi per il Vignola nelle facciate delle chiese (fig. 723). Prima di venire nell'Urbe, non avrebbe potuto certo indovinare quel che il Vignola andava ideando, cosicchè ci sembra evidente che Giacomo della Porta, giovane in Roma, ivi abbia seguito il Barozzi, e, per

Fig. 723 — Genova, L'Annunziata. Giacomo della Porta: Facciata. (Dal Rubens).

aver nell'Urbe vissuto continuando il maestro, sia sembrato al Baglioni « romano di patria e di virtù ». In Campidoglio l'architetto lavorò sui disegni del Vignola, in compagnia di Martino Longhi il Vecchio, al Palazzo Senatorio; e a San Pietro, con Domenico Fontana, ebbe l'onore d'elevare la grande cupola. Nel 1568, Giacomo Barozzi apprestò, per la facciata della Chiesa del Gesù (fig. 724), tipica alle altre della Controriforma, il disegno che nel 1573 fu inciso dal Cartaro (fig. anteriore 708). Dal confronto di tale disegno

con la facciata eseguita da Giacomo della Porta, appare innanzi tutto che i mensoloni ad S poggiati all'ordine superiore della facciata la rendono più massiccia e greve, mentre i contrafforti arcuati del Vignola le davano slancio. Si fa anche evidente come, nel disegno, l'accostamento dei pilastri alle colonne che racchiudon la porta dia a questa maggiore solennità, mentre nella costruzione, disgiungendosi il pilastro dalla colonna, sminuisce anche l'effetto maestoso; le ali, nel disegno, danno ricchezza alla facciata attaccandosi semplicemente alla parte mediana con lesene unite a una frazione o ripercussione di lesena, mentre nell'opera le lesene son brevi, binate, senza interposte nicchiette con statue, e non si hanno in alto, sopra le ali, a continuazione delle lesene, i pilastrini con statue, chè la gobba del mensolone tiene tutto il campo. Sopra al timpano, infine, il Vignola pose santi e angioli per sollevare, alleggerire le linee al sommo della chiesa; e Giacomo della Porta trascurò quegli slanci. Le forme michelangiolesche, ridotte a classica tranquillità, scandite con impeccabile metro dal Vignola, vanno verso il pittoresco; si adornano nei contorni, s'arricciano; le fasce si arricchiscono di corridietro, di giglietti; la decorazione, benchè timidamente, mira a correggere la nudità vignolesca degli spazi, la fredda semplicità classicheggiante. Nella facciata del Gesù, Giacomo della Porta, per aver distaccato, come abbiam detto, i pilastri dalle colonne, ha ridotto la porta a un'edicola chiusa entro curvo baldacchino, diminuendone la grandezza trionfale; e inoltre, fra quei pilastri ai lati delle colonne, e le binate paraste, che segnano come i limiti dell'ideale navata mediana, egli ha collocato sulle porte minori due nicchie con frontispizio e statue, così che la grandezza della parte centrale della facciata non è ottenuta con gli elementi architettonici, come dal Vignola, ma con la decorazione, che, del resto, bene riempie e nobilita gli spazi. Le nicchiette, con figure indicate nel disegno del Cartaro piccole, strette tra le binate paraste, hanno trovato meglio il loro posto, più agio, sulle porte minori [1].

Prima che Giacomo della Porta desse compimento alla facciata della chiesa del Gesù, innalzò, nel 1580, l'altra della Madonna

[1] Giacomo della Porta traduttore e continuatore del Vignola si vede anche nell'interno del Gesù, nella decorazione nobilissima della prima cappella, di schema vignolesco (fig. 725).

Fig. 724 — Roma, Chiesa del Gesù. Giacomo della Porta: Facciata.
(Fot. Brogi).

Fig. 725 — Roma. Chiesa del Gesù. Vignola e Giacomo della Porta: Prima cappella a destra (Fot. L.U.C.E.).

dei Monti (fig. 726), dove sembra ridur quella ai minimi termini. Ristretta la parte mediana, ove non sono porte minori, l'architetto, a metà dello spazio tra le paraste che dovrebbero racchiuderle, scavò

Fig. 726 — Roma, Santa Maria de' Monti. Giacomo della Porta: Facciata.
(Fot. L.U.C.E.).

due nicchie, occorrendogli lo scuro di esse di qua e di là da quello della porta mediana; ma nelle modanature di tali nicchie ricordò le altre delle porte minori di Santa Maria dell'Orto, pure del Vignola. In generale, fuor d'un lieve tritar decorativo di contorni, Giacomo della Porta si mostra fedele seguace di Jacopo Barozzi. La facciata che guarda alla piazza dov'è la fonte (fig. 727), alquanto

Fig. 727 — Roma, Madonna de' Monti. Giacomo della Porta: Fianco della chiesa e fonte.
(Fot. Ceccato).

Fig. 728 — Roma, Madonna dei Monti. Giacomo della Porta: Interno della chiesa. (Fot. Ceccato).

Fig. 729 — Roma, Madonna dei Monti.
Giacomo della Porta: Particolare della decorazione all'interno.
(Fot. Ceccato).

Fig. 730 — Roma, Madonna dei Monti. Giacomo della Porta: Secondo altare a destra. (Fot. Ceccato).

rinnovata, di Giacomo della Porta, ha proprie forme semplificate alla maniera del Vignola, con semplici riquadrature, con basse paraste, i cui capitelli sono indicati soltanto da un breve collarino.

Fig. 731 — Roma, Madonna dei Monti. Giacomo della Porta: Cupola.
(Fot. Ceccato).

Nelle ali asimmetriche della facciata stessa continuano le riquadrature basse, le liste piatte, d'un unico grado sul piano di base; e solo nelle finestre, nonostante la voluta semplicità, le cornici si ripiegano agli angoli sopra e sotto, e tra i ripiegamenti inferiori s'inarca un

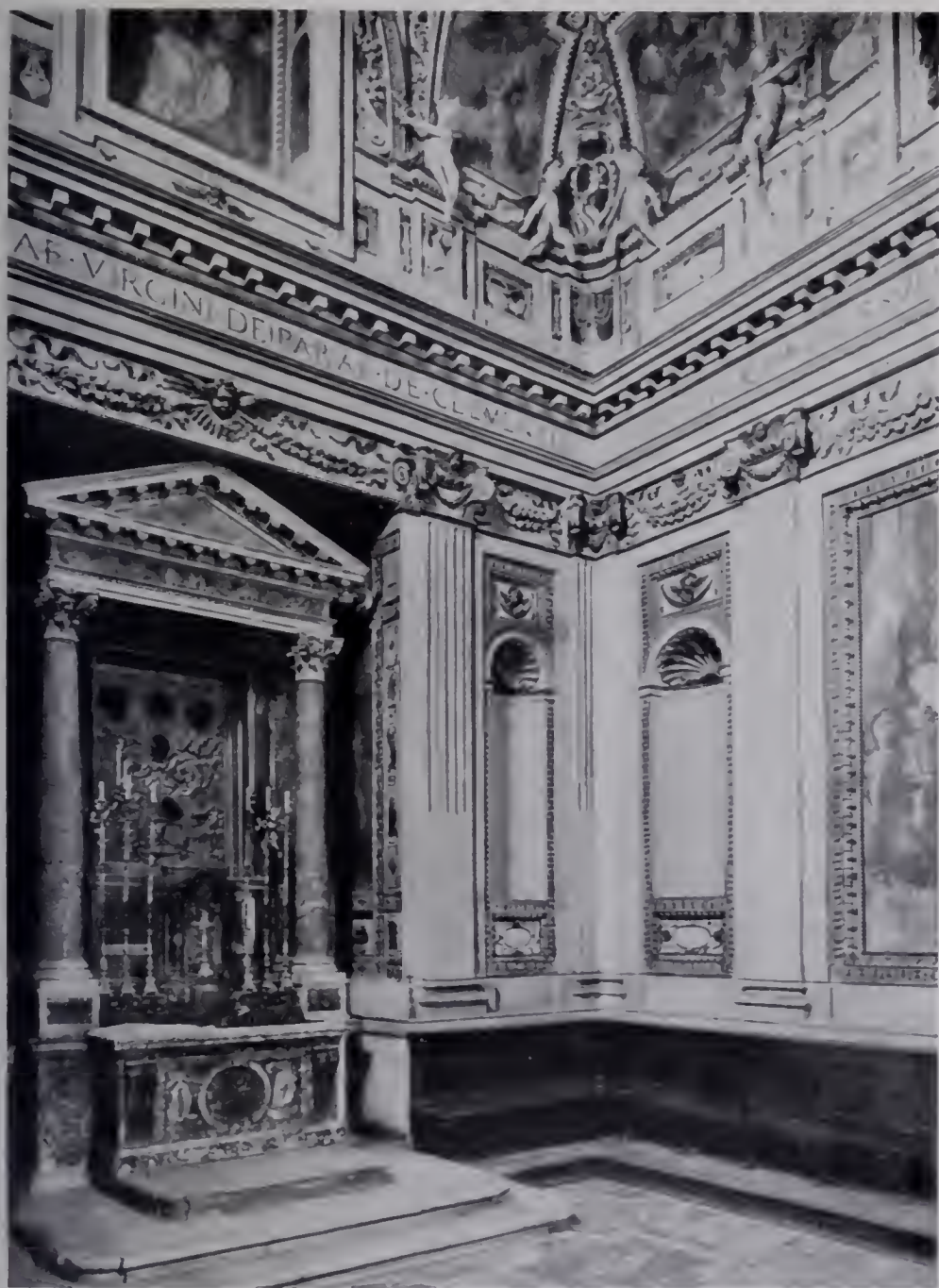



Fig. 732 — Roma, Santa Maria in Transtevere. Giacomo della Porta: Cappella del Sacramento. (Fot. Alinari).

festone, che il decoratore poi appende sulla gran finestra superiore, ove si concentra il fasto signorile. Stuccatore, quale era e quale appare, dirigendo ed eseguendo stucchi in Santa Maria dei Monti,

esemplare di rara bellezza cinquecentesca senza il rumore portato poi dalla varietà dei marmi, dalle battute dei bronzi, dal grido barocco delle cose. Giacomo della Porta, nella facciata di quella chiesa, appena tocca d'ornati i contorni delle targhe e delle nicchie. All'interno, come già dicemmo, fioriscon gli stucchi nella conca dell'abside (fig. 728), con putti sopra e sotto gli ovali a sostegno delle cornici;

Fig. [illegible] — Roma, Santa Maria in Trastevere. Giacomo della Porta: Cappella del Sacramento. Fot. Ceccato.

quelli in alto si sbraccian festosi, gli altri in basso s'arrampicano sugli archi: ma il meglio dell'arte dello stuccatore è nei quattro fascioni delle arcate reggenti il tiburio, con angioli sottilmente rilevati entro scomparti, così da sembrar dipinti a monocromato, delicati, leggieri. Tutta la decorazione (fig. 729) ha un'unità sorprendente, dall'alto del tiburio alla conca dell'abside, alle arcate d'accesso alle alte cappelle (fig. 730), al frontespizio degli altari. La cupola (figura 731), con i suoi raggi lampeggianti che si dipartono dall'ottagonale lanternino, entro cui si libra benedicente l'Eterno, par che risuoni del verbo dei Patriarchi annidati nel tamburo, del coro degli

Fig. 734 — Roma, Santa Maria in Transtevere.
Giacomo della Porta: Volta della cappella del Sacramento.
(Fot. Alinari).

Fig. 735 — Roma, San Pietro. Giacomo della Porta: Particolare della cappella del coro (Fot. Anderson).

Evangelisti, dei Dottori della Chiesa, dell'osanna degli angioli seduti sui frontispizî delle nicchie e delle finestre.

Un'altra cappella dedicata al Sacramento, nella basilica di Santa Maria in Transtevere, ha la ricchezza decorativa di Giacomo

Fig. 736 — Roma, San Pietro. Giacomo della Porta: Particolare della cappella del coro. (Fot. Alinari).

della Porta, nei suoi capitelli festonati, con i cherubinetti a cui s'aggiogan festoni o che s'affibbian sugli abachi dei capitelli (figg. 732-733). Un capolavoro di capriccio barocchetto è la decorazione della volta, vivacissima e articolata, dove l'opera dello stuccatore e quella

del pittore (Pasquale Cati) si mettono all'unisono con sorprendente immediatezza (fig. 734).

Più tardi, in San Pietro, nelle cappelle Clementina, Gregoriana e del Coro o dei Canonici, Giacomo adopera gli stessi elementi, straricchendoli, coprendoli di dorature, riempiendo di storie a rilievo ovati, cerchi, poligoni (figg. 735-737), stendendo un ricco apparato chiesa-

Fig. 737 — Roma. San Pietro. Giacomo della Porta. Particolare della cappella del coro. (Fot. Anderson).

stico, un pluviale di broccato dalle volte su quelle cappelle della basilica madre.

Nel 1584 era compiuta la facciata della chiesa del Gesù, nel 1589 l'altra di San Luigi de' Francesi (figg. 738-739), dove la parte bassa è prolungata in alto fino a incontrare la corona dell'eccelso timpano, e ove i due ordini della facciata formano un lungo rettangolo. Gli studi di Michelangelo per la facciata di San Lorenzo, presenti sempre all'arte cinquecentesca, eran passati dai due ordini in un rettangolo a un ordine rettangolare sormontato da un secondo ordine entro

Fig. 738 — Roma, San Luigi de' Francesi. Giacomo della Porta: Facciata. (Fot. Alinari).

Fig. 739 — Roma, San Luigi de' Francesi. Giacomo della Porta: Particolare della facciata. (Fot. L.U.C.E.).

quadrato, o circa. Giacomo della Porta qui si attenne alla prima forma, o lo mossero ad attenervisi i suoi predecessori: Gio. Mangone, Jean de Thororières [1], fra Alberto, morto nel 1580. Dopo questi, anche per le elargizioni di Caterina de' Medici e del Cardinale Cointerel, la costruzione fu proseguita a gran passi da Giacomo della

Fig. 740 — G. della Porta: Santa Sinforosa in Tivoli.

Porta. Egli divise ogni ordine in cinque parti, la seconda e la quarta ad arcate cieche, nelle quali, al disotto, s'includono porte minori, e, al disopra, s'innestano due nicchie con statue e frontispizi.

La porta maggiore non ha l'elevazione dell'altra del Gesù, non la robustezza massiccia di quella di Santa Maria dell'Orto. Il Vi-

[1] ARMAILHACQ D., *L'église nationale de Saint Louis des Francais à Rome*. Notes historiques et descriptives, Rome, Philippe Caggiani, 1894, p. 226, tav. 19, in 4°; — MOLLAT, *Jean de Thororières* ecc., in *Annales de St. Louis des Franc.*, 1902.

Fig. 741 — Roma, Palazzo della Sapienza. Giacomo della Porta: Particolare del cortile. (Fot. Alinari).

gnola, si può dire, è impicciolito, e la sostituzione delle larghe paraste binate col loro triplice gruppo non serve ad aggrandire l'effetto. Le finestre semicircolari della seconda e quarta campata del prospetto, e il disegno, corrispondente al disopra, delle arcate cieche,

Fig. 742 — Palestrina, Palazzo Barberini. Giacomo della Porta: Particolare. (Fot. Brogi).

non aggiunge forza d'unità alla facciata, che par slegata, distesa, mancante di rilievo. Da quelle aperture semicircolari sembra turbato tutto l'incrocio di orizzontali e di verticali consueto alla vignolesca architettura. E con quelle arcate cieche par si accenni all'idea di

un loggiato, che al gran masso dia il gioco d'ombre di cui manca. Le statue messe più tardi nelle nicchie hanno anche diminuito lo scuro portato dalla loro cavità [1].

Come nella Madonna dei Monti, vien ridotto il prospetto della chiesa del Gesù in Santa Sinforosa di Tivoli (fig. 740), e lo slegamento delle parti della facciata si fa sempre più manifesto. La chiesa, trasformata in casa, è mancante d'occhi, troppo silenziosa.

Fig. 743 — Frascati, villa Aldobrandini. Giacomo della Porta: Facciata. (Fot. Alinari).

Il gruppo di triplici paraste, o di paraste fiancheggiate da altre mezze, si ritrova nella facciata della chiesa della SS. Annunziata a Genova, quale si vede nell'incisione del Rubens (fig. cit. 723); anche la lunghezza dell'ordine inferiore ha corrispondenze con quella dello stesso ordine in San Luigi dei Francesi, così che il quadrato

[1] Sono attribuiti a Giacomo della Porta due disegni del Gabinetto di stampe agli Uffizî, nn. 6723 e 6734, ma solo quest'ultimo è ritenuto suo proprio, per aver misure corrispondenti a quelle di San Luigi dei Francesi e riferimento alle misure della facciata del Gesù, benchè anche qui l'arricciatura barocca non convenga al Della Porta.

superiore sembra un po' discosto dalle piramidette, ricordo vignolesco di S. Maria dell'Orto, messe a limite del prospetto. Convien credere che circa il 1591, non prima, l'architetto si recasse a Genova.

Da quanto abbiamo veduto, la derivazione di Giacomo della

Fig. 744 — Frascati, villa Aldobrandini. Giacomo della Porta: Facciata del palazzo. (Fot. Anderson).

Porta dal Vignola si rende manifesta; e che il maestro gli sia sempre presente è prova anche il palazzo della Sapienza (fig. 741), già dell'università Romana, condotto a compimento da Sisto V, dove nel portico e nella loggia superiore del cortile la misura vignolesca è mirabilmente scandita. La prova si ripete anche nel palazzo baronale dei principi Barberini a Palestrina (fig. 742), dove la curva dell'edificio sulla scalea ad anfiteatro sembra ricavata da quella del prospetto verso il cortile nella villa di Giulio III, mentre le scale

Fig. 745 — Frascati, villa Aldobrandini.
Giacomo della Porta: Particolare della facciata del palazzo.
(Per cortesia della Dott. Emma Zocca).

fronteggiate da balaustre e larghi acroteri riconducono al grande modello della scala principale di Caprarola, e, davanti al centro della gradinata, è una nicchia, come nella villa dei Farnesi. Tutto qui è più modesto e più semplice, ma l'edificio mitrato, con la parte mediana che torreggia sull'anfiteatro, e le scale accentrate nella nicchia della dea, prende un'imponenza signorile, una eminente padronanza.

Fig. 746 — Frascati, villa Aldobrandini. Giacomo della Porta: Esedra. (Fot. Anderson).

Si ripete, diremmo, l'impressione della fronte della villa di Caprarola in quella a mezzogiorno della villa Aldobrandini (figg. 743-745), con la parte mediana elevata sul giardino, con gran portone aperto sopra gradi poligonali, gran finestrone mediano, un'aperta loggia al sommo. Le due ali tendono ad allacciarsi, a unirsi con la parte mediana, verso cui volgono le linee di un timpano, che presto si troncano, come se più non riuscisse loro d'incontrarsi, tanta è l'elevazione dell'edificio nel mezzo. Ma anche così tronche, quelle braccia del timpano si legano al magnifico avancorpo, fanno forza

per allungarsi verso di esso. Il classicismo o neoclassicismo del Vignola si menoma nel seguace, che ripiega la cornice sotto il primo piano, di qua e di là dall'apparato della porta, e, analogamente, il cornicione, e scava rettangolari scanalature nei riquadri cercando effetti decorativi. Tali piccole licenze non si vedono nella facciata principale, dove più si nota l'influsso di Caprarola, benchè nelle paraste

Fig. 747 — Frascati, villa Aldobrandini. Giacomo della Porta: Particolare dell'esedra. (Per cortesia della Dott. Emma Zocca).

si cerchi varietà, e il grande abbaino mediano sia sovrapposto, a foggia di tempietto, al cornicione, non generato dalla parte sottostante come nella facciata a mezzogiorno.

Di fronte a questa son la grande cascata e l'esedra con le fonti (figg. 746-747), dove la classicità prende il sopravvento sui rusticani elementi. A Firenze, in Boboli, la rustica materia si compone entro le grotte del giardino, qui appena è di sfondo alle statue dei fauni e delle driadi. Il classicismo vignolesco di Giacomo della Porta ritrova il festoso decoratore, che corona l'esedra con teoria di balaustre, con vasi sugli acroteri; altri vasi annicchia nei vani rettangolari dell'esedra, di qua e di là dai nicchioni a centina, dove vivono i sognati abitatori delle selve.

Fig. 748 — Frascati, villa Aldobrandini. Giacomo della Porta: Fontana. (Fot. Alinari).

Fig. 749 — Roma, Piazza Aracoeli. Giacomo della Porta: Fontana. (Fot. Alinari).

Fig. 752 — Roma. Sant'Atanasio dei Greci. Giacomo della Porta: Facciata e fianco.
(Fot. Ceccato).

Fig. 753 — Roma, Sant'Atanasio de' Greci. Giacomo della Porta: Esterno.
(Fot. L.U.C.E.).

Fontaniere, Giacomo della Porta fece la pittoresca fontana sul lato destro della villa (fig. 748), e gli si attribuisce quella di piazza

Fig. 754 — Roma, Sant'Atanasio de' Greci.
Giacomo della Porta: Un campanile.
(Per cortesia della Dott. Emma Zocca).

dell'Aracoeli, che fu iniziata al tempo di Giulio III, come i tre monti al vertice significano, ma compiuta, secondo la tradizione, nel 1589 (fig. 749), e infine l'altra di piazza Colonna (fig. 750), presso il palazzo Chigi (fig. 751), che Giacomo della Porta iniziò, e il Maderno compì.

La distribuzione delle finestre, di qua e di là dalla centrale, è a tre, due con frontispizio angolare, una, quella di mezzo, con frontispizio curvo. Dal gruppo ternario di poco si scosta una quarta finestra, e più la quinta, che sta tra la quarta e la sesta equidistante. In tal modo l'uniformità viene ovviata con misura; e, similmente, nella facciata sulla piazza Colonna, si ottiene un effetto grandioso, più pittorico, più ricco.

Fig. 755 – Roma, Sant'Atanasio de' Greci. Giacomo della Porta: Particolare del fianco a sinistra. (Fot. Ceccato).

Oltre le cose qui citate, comunemente attribuite al Della Porta, convien ricordare Sant'Atanasio dei Greci (figg. 752-753), che può richiamare nei fianchi, nei campanili (fig. 754), le lineature della Madonna dei Monti con le incassature a gradi, la mezza cupola cinghiata da costole (figg. 755-756), la mensola contrafforte con le spire raggiate a ruota (fig. 757). Anche nell'interno, la vignolesca misura è nelle arcate, nella trabeazione, nei pilastri scanalati a capitelli compositi, negli specchi delle pareti (figg. 758-759). Lo studio della chiesa di Sant'Atanasio dei Greci, con i due campanili, ci persuade che sia opera dello stesso architetto l'altra chiesa, tanto simile a quella, della

Fig. 756 — Roma, Sant'Atanasio de' Greci. Giacomo della Porta: Particolare di un fianco.
(Fot. Ceccato).

Trinità dei Monti. La facciata, più breve, come stretta fra le due torri campanarie, ha un finestrone termale, nel mezzo, sulla trabeazione (fig. 760).

Santa Maria Scala Coeli alle Tre Fontane è l'opera più semplice, e, in quella semplicità, purissima, di Giacomo della Porta. All'esterno

Fig. 757 — Roma, Sant'Atanasio de' Greci. Giacomo della Porta: Mensola.
(Fot. Ceccato).

Fig. 758 — Roma, Sant'Atanasio de' Greci. Giacomo della Porta: Cappella a destra. (Fot. Ceccato).

(fig. 761), la pianta ottagona, a lati brevi e lunghi alterni, produce movimento di masse, espresso dal ripiegarsi delle cornici e dalla roteante corona di pinnacoli con giglio, attorno allo svelto cupolino. Vignolesco è lo schema delle superfici a riquadrature basse, spianate,

Fig. 759 — Roma. Sant'Atanasio de' Greci.
Giacomo della Porta: Nicchia a sinistra, avanti l'iconostasi.
(Fot. Ceccato).

Fig. 760 — Roma. Giacomo della Porta: Facciata della Trinità dei Monti. (Fot. Alinari).

a nitidi specchi (fig. 762), sotto l'aggetto forte del cornicione dentato. In ritmo tranquillo si svolge l'architettura dell'interno (fig. 763), nitente ed eletta: in tre pareti grandi nicchie semicircolari (figg. 764-

Fig. 761 — Roma, Santa Maria Scala Coeli. Giacomo della Porta: Facciata. (Fot. Ceccato).

765), nella quarta il vestibolo a volta; nelle pareti minori, di smusso, nicchie a fondo piano, tagliate con plastico nitore nello spessor del muro, e al di sopra quadrate finestre a profonda strombatura. Come

Fig. 762 — Roma, Santa Maria Scala Coeli.
Giacomo della Porta: Particolare del fianco.
(Fot. Ceccato).

diadema è il cornicione dentellato, da cui s'innalza una bassa cupola ottagona (fig. 766), a baldacchino [1]. Mai più affascinante fu l'arte di Giacomo della Porta che in questa costruzione di cristallina limpidezza, degna della semplice scritta sul suo portale: SCALA COELI.

[1] I rifacimenti ottocenteschi non ci hanno tolto di godere l'armonia della limpida costruzione.

Figg. 763-764 — Roma, Santa Maria Scala Coeli. Giacomo della Porta: Particolari dell'interno. (Fot. Ceccato).

Fig. 765 — Roma, Santa Maria Scala Coeli.
Giacomo della Porta: Particolare di una nicchia all'interno.
(Fot. Ceccato).

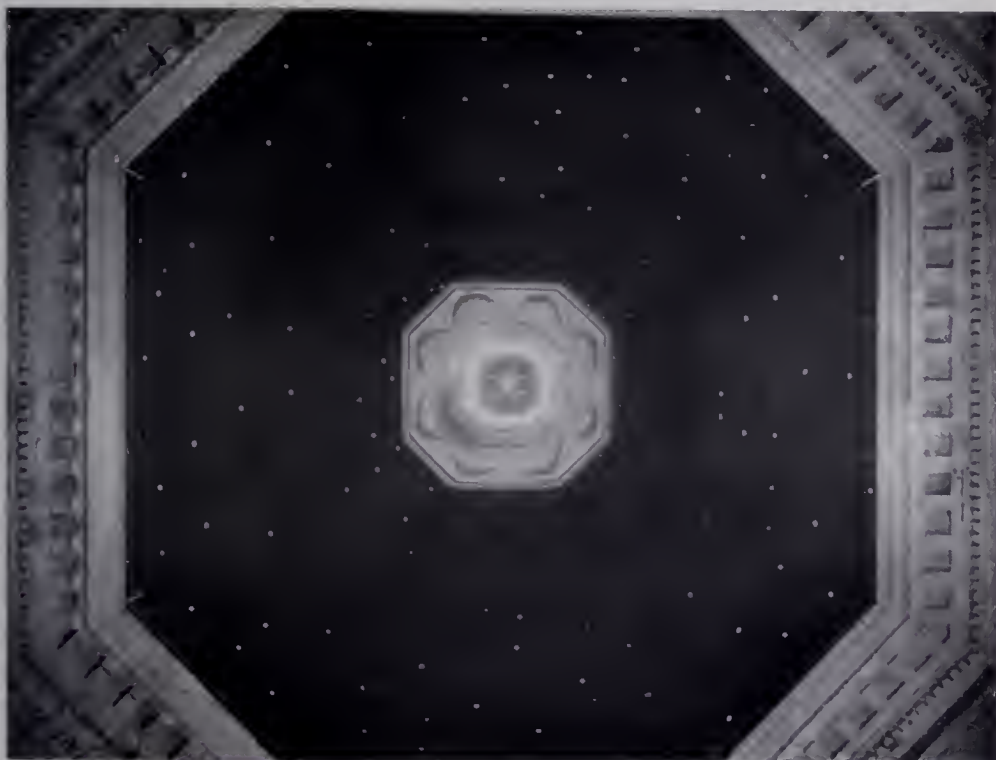



Fig. 766 — Roma, Santa Maria Scala Coeli. Giacomo della Porta: Cupola.
(Fot. Ceccato).

Fig. 767 — Roma, Santa Maria dell'Orto. Giacomo della Porta e continuatori: L'interno. (Fot. L.U.C.E.).

La calma euritmia di Santa Maria Scala Coeli fa pensare a quel gioiello di architettonica semplicità che è, nella sfarzosa Santa Maria dell'Orto (fig. 767), la prima cappella a destra (fig. 768), con l'altare

Fig. 768 — Roma, Santa Maria dell'Orto. Giacomo della Porta: Primo altare a destra. (Fot. Ceccato).

nobilissimo, fiancheggiato da colonne di marmo prezioso e lineato sobriamente d'oro.

Più tardi, nel costruire, per il Cardinale Aldobrandino, la chiesa di San Paolo alle Tre Fontane (figg. 769-770), Giacomo della Porta

Fig. 769 — Roma, San Paolo alle Tre Fontane.
Giacomo della Porta: Facciata della chiesa di San Paolo.
(Fot. Brogi).

arricchì gli effetti ornamentali, anche nell'espansa facciata con avancorpo al centro, a frontone triangolare, sorretto da paraste ioniche inghirlandate, e con tabella ornatissima sopra la porta. Un frontone centinato corona la parte superiore della facciata, anch'essa nel

Fig. 770 — Roma. San Paolo alle Tre Fontane.
Giacomo della Porta: Facciata della chiesa.
(Fot. Ceccato).

mezzo sporgente, e i due timpani, col forte aggetto e la ricca dentellatura, infondono al vasto prospetto grandiosità d'effetti. Adorno è l'interno (fig. 771), ad unica navata trasversa, con vestibolo; grandi nicchioni ospitano gli altari laterali (fig. 772); tabernacoli, superbi

di marmi policromi (fig. 773), le tre fontane sulla parete di fronte all'ingresso; ampio il tabernacolo mediano, che s'approfonda sotto il gran nimbo luminoso d'una volta, minori i laterali addossati alla parete, sotto i vasti finestroni a strombo profondo, consueti nelle architetture di Giacomo della Porta; fra tabernacolo e tabernacolo, son specchi formati dall'aggetto di lesene e ingioiellati in

Fig. 771 — Roma. San Paolo alle Tre Fontane.
Giacomo della Porta: Interno della chiesa di San Paolo.
(Fot. Ceccato).

alto da preziose ghirlande con sovrapposta stella. Ovunque, l'ornato è finissimo: nelle sottili cimase delle finestre, formate da due volutine e da una stella, nel fregio degli archivolti, a monile con cherubo per fibula, nelle barocchette cartelle tra due angioli librati a volo sopra le cappelle, come già si vide nella Madonna dei Monti. Il rinzaffo delle pareti, e soprattutto lo zoccolo di finto marmo che fa apparir gelido il bianco sovrastante, hanno certo nuociuto a questa tipica opera dell'elegante architetto-apparatore.

Negli altari di San Paolo alle Tre Fontane, è la ricchezza di Gia-

Fig. 772 — Roma, San Paolo alle Tre Fontane. Giacomo della Porta: Altare. (Fot. Ceccato).

como, quale si spiega nella cappella funebre degli Aldobrandini (fig. 774-775) a S. Maria sopra Minerva, con un grande sfarzo di marmi che rivestono i basamenti, i sarcofagi, le colonne, le nicchie, il fondo delle statue sedute sul sarcofago, il fregio della trabeazione, l'interno del timpano, e l'intera parete a riquadri listati di bianco.

Fig. 773 — Roma, San Paolo alle Tre Fontane.
Giacomo della Porta: Edicola della fontana centrale.
(Fot. Ceccato).

Sopra tutto quel colore, il bianco delle statue s'avviva, si esalta. La cappella Aldobrandini ha corrispondenze con la parete di commessi marmorei del transetto di San Giovanni Laterano (fig. 776), anche con gli altari di San Paolo alle Tre Fontane. Un'altra cappella gli

Fig. 774 — Roma, Chiesa di S. Maria sopra Minerva.
Giacomo della Porta: Particolare della decorazione della cappella Aldobrandini.
(Fot. Alinari).

appartiene, e cioè quella dei Cesi in Santa Maria Maggiore, la cui attribuzione, sia a Guidetto Guidetti, sia a Martino Longhi il Vecchio, è smentita dalla pienezza dell'effetto plastico, ottenuto col taglio pro-

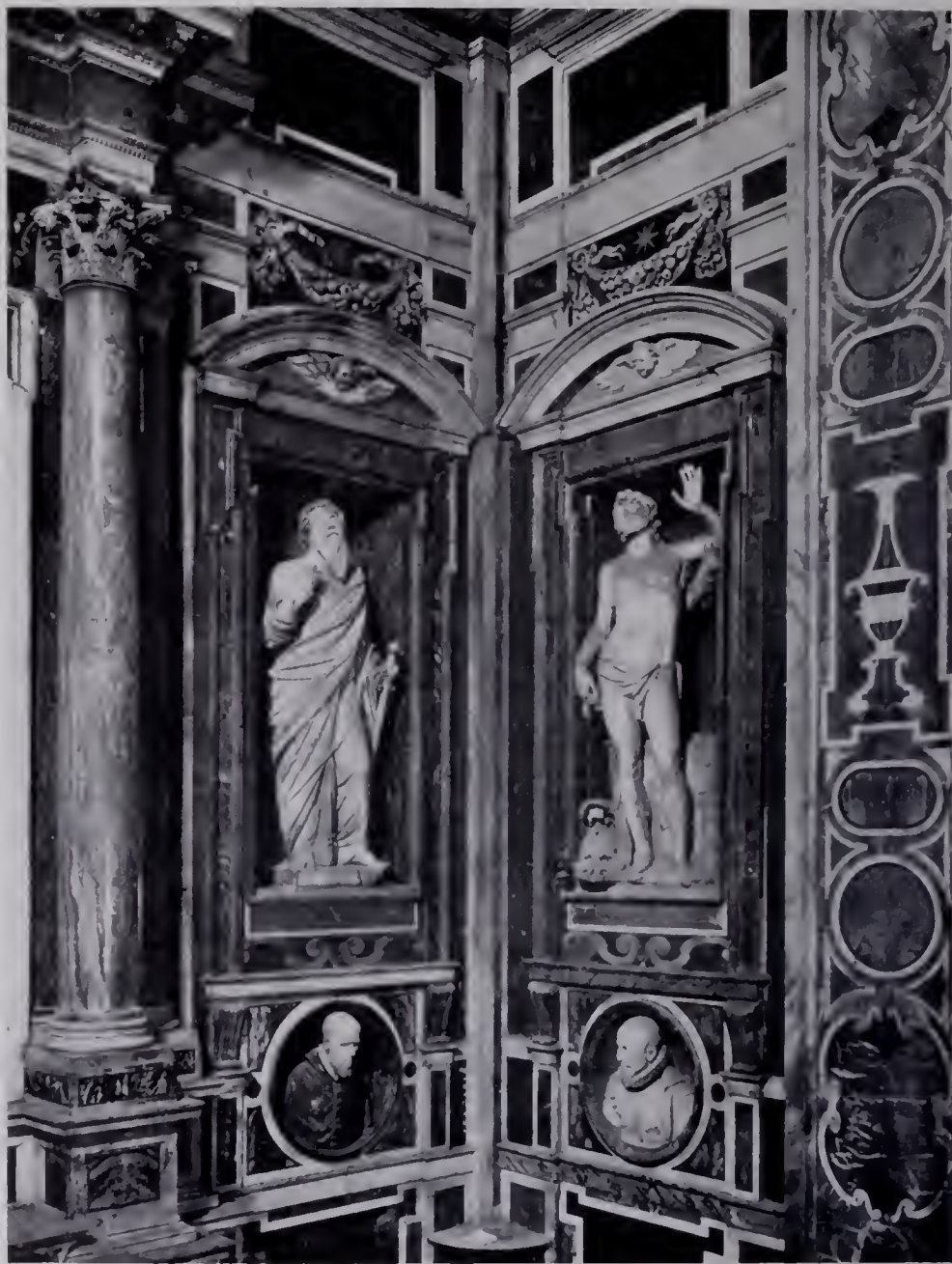



Fig. 775 — Roma, Chiesa di S. Maria sopra Minerva.
Giacomo della Porta: Particolare della decorazione della cappella Aldobrandini.
(Fot. Alinari).

fondo di lesene e cornici, e dalla ornamentale ricchezza. Come il Longhi, Giacomo della Porta deriva dal Vignola lo schema generale delle pareti a trittico, ma in tutto porta l'accentuazione sua propria, la sua pie-

Fig. 776 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Giacomo della Porta: Particolare decorativo di parete del transetto.
(Fot. Alinari).

nezza, la sua padronanza degli effetti, un senso spontaneo, nativo, di equilibrio, di armonia. Lo scuro della nicchia d'altare (fig. 777) e il colore dei marmi preziosi che ne adornano il mirabile frontispizio

Fig. 777 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Giacomo della Porta: Altare della cappella Cesi.
(Fot. Ceccato).

Figg. 778-779 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Giacomo della Porta: Particolari della cappella Cesi.
(Fot. Ceccato).

riecheggiano nei fondi cupi e nelle tinte degli affreschi entro specchi a cornici dorate; nei trittici delle pareti (fig. 778) l'effetto cromatico

Fig. 780 — Roma, via del Giglio d'Oro. Maniera di Giacomo della Porta: Palazzo. (Fot. Croci).

s'accentra nei sepolcri dei Cesi, dal cui fondo rivestito di marmi a chiazze bianche e nere, tagliate in simmetria, staccano il sarcofago e la statua irrequieta del defunto, come da una suntuosa pelle di leopardo. Superba è la trabeazione, con le sue cornici a robusto aggetto; e in tutta la cappella la ricchezza dell'ornato coincide con la

Fig. 781 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Giacomo della Porta: Altare della cappella Massimo.
(Fot. Ceccato).

perfezione del ritmo. Dense ghirlande tra sacri arredi (fig. 779) si dipartono dalla folta vegetazione dei capitelli a coronare di serena bellezza la cappella dei Cesi; e al centro della parete di fondo, sopra la porta d'ingresso, lo scudo col diadema gemmato stacca dal fondo neutro di uno specchio, con regale nobiltà di forma. Non ombra di tristezza pesa sul funebre tempietto, ma un'aura serena si diffonde

Fig. 782 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Giacomo della Porta: Particolare della cappella Massimo.
(Fot. Ceccato).

dall'altare ai monumenti dei Cesi, dalle pareti divise in specchi al cupolino sorretto da vele di volta, come da raggi, da tutta quell'armonia di voci che si richiamano, si rispondono in letizia, tra i candidi marmi tagliati con plastico nitore [1].

[1] La pienezza plastica del fregio di questa cappella si ritrova nei decisi e profondi festoni a collana che ornano l'attico di un superbo palazzo all'angolo tra la via dei Pianellari e del Giglio d'Oro, dove ci sembra riconoscere la maniera di Giacomo della Porta (fig. 780).

Si vede inoltre l'opera di questo architetto in Santa Maria Maggiore, nella cappella Sforza, dove egli interpretò liberamente il disegno di Michelangelo, di cui già parlammo (vedi retro da pag. 198 a 202).

Fig. 783 — Roma, Oratorio del Crocefisso. Giacomo della Porta: Facciata.
(Gab. fot. Naz.).

Altra nobilissima creazione di Giacomo della Porta è la cappella Massimo in San Giovanni Laterano (figg. 781-782), di un'eletta aristocratica semplicità nella divisione delle pareti a specchi, tra paraste doriche, e nella classica euritmia del fregio scandito in metope e triglifi, che sui capitelli delle paraste si raddoppiano. In fondo s'apre l'altare, sotto una volta a baldacchino costellata di rose; gli archivolti che la sorreggono paion lavorati a cesello nell'ornamento fitto e sottile, e una michelangiolesca conchiglia si spalanca nella lunetta fra i tronconi del timpano interrotto e una gran mensola a foggia di arpa. Due nicchie, con la base sorretta dal motivo toscano di vampiro ad ali spalancate, s'incavano ai lati dell'altare; sopra le mensole son specchi, nell'attico altri specchi adorni di rabeschi fogliacei. Ovunque, l'ornamento è squisito, sottile; cinge di tenui monili l'arco delle nicchie minori, orla di stole preziose i grandi specchi delle pareti, ingemma la volta dell'altare, ponendo in risalto l'immacolata limpidezza delle superfici. Come nella cappella Cesi, qui l'architetto decoratore svela il suo gusto sicuro, il suo istinto di perfetta eleganza.

Si attribuisce a Giacomo della Porta Santa Maria in Via, costruita da altri sopra suo schema. L'esecutore si mostra grossolano nella facciata, mentre nell'interno il disegno delle cappelle è degno di lui e di Martino Longhi il Vecchio, che gli fu aiuto.

Nel 1599, per il Cardinale Aldobrandini, suo protettore, Giacomo eseguì la facciata della chiesa di San Nicola in Carcere, a Roma, stretta fra due antiche colonne ai lati, nascoste sotto le altre rigonfie scanalate che oggi si veggono. Il decoratore ricorse ancora, costruendo questa facciata in ordine unico, ai suoi capitelli festonati, alle sue ghirlandette di frutta, che qui adornano l'attico, sormontato da acroteri con le stelle degli Aldobrandini, stelle che s'aggirano intorno all'oculo sul portone, come in un circolo astronomico.

Quest'adorno stile di Giacomo della Porta si riconosce nell'Oratorio del Crocefisso (figg. 783-784), attribuito al Vignola, nelle ghirlandette che sottolineano i davanzali delle eleganti nicchie finestre di fianco alla porta, in tutta quella danza di volutine, di festoni, di arcuate cornicette, che al piano superiore si propaga dalle finestre laterali alla targa con cherubinetti, allo scudo, entro la lu-

netta, festoso di encarpi e di nastri svolazzanti, all'ornamento sottile dei pennacchi. Giacomo della Porta si è divertito a ingioiellare la facciatina, tutta ridente tra i gradi ben misurati della scala e l'ombra del frontone aggettato. Un ricordo dell'Ammannati è nelle finestre al basso, con lunghe mensole scanalate.

La serica stesura delle superfici e il calmo ritmo delle suddivisioni a specchi, che Giacomo della Porta aveva adottato per Sant'A-

Fig. 784 — Roma, Oratorio dei Crociferi. Giacomo della Porta: Interno. (Gab. fot. Naz.).

tanasio dei Greci, si ritrovano nel fianco della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini (fig. 785), dove nella porticina spunta il suo adorno stile e nei lunettoni aperti sopra tre specchi il ricordo dell'antico motivo termale, caro al Vignola. Di grande eleganza è l'effetto ottenuto col bugnato a strisce, come di stoffa a righe che si stenda sopra la parete della navata mediana tra le profonde finestre e i contrafforti a volute.

A Giacomo Della Porta viene pure attribuito il Palazzo del Vicariato, già Marescotti, che mostra invece, per molti segni, forme sangallesco-ammannatesche, certo non a lui proprie. In conclusione,

Fig. 785 — Roma, San Giovanni de' Fiorentini. Giacomo della Porta: Fianco della chiesa. (Fot. L.U.C.E.).

l'architetto diffuse le forme del Vignola e trovò, specialmente nella Madonna dei Monti, perfetta armonia tra le forme architettoniche e gli ornamenti. Apparatore magnifico, dette qualche maggiore accento alle linee del maestro, ne avvivò gli effetti. Le classiche regolate forme vignolesche, fatte proprie da Giacomo, si riprodussero più vivaci e più ricche. Ebbe compagno, collaboratore, il timido, il casto Martino Longhi il Vecchio; e insieme dettero all'arte del Vignola continuazione e dominio in Roma.

III.

MARTINO LONGHI IL VECCHIO

Notizie su Martino Longhi il vecchio

— È ignoto l'anno di nascita di Martino Longhi. Il Baglioni, suo primo biografo, lo dice semplicemente lombardo; il Milizia precisa il suo luogo natale in Viggiù nel Milanese. Il padre aveva nome Francesco, come appare dalla scritta che Martino Longhi junior, nel suo testamento del 31 luglio 1656, voleva far porre sulla tomba dell'avo, in San Pietro in Montorio (Bertolotti, *Art. Lomb. a Roma*).

I suoi biografi sono concordi nel dire ch'egli s'iniziò all'arte come scalpellino; non si ha notizia neppure delle sue prime opere.

Secondo il Thieme-Becker terminò nel 1570 la chiesa di Santa Maria presso San Celso, a Milano, iniziata dall'Alessi; ma non so donde provenga questa notizia.

1569, 13 febbraio — Martino Longhi è col Vignola fra gli ospiti della villa Mondragone a Frascati, acquistata pochi anni prima dal Card. Mario Sitico Altemps.

1572 — In quest'anno si ha notizia della presenza di Martino Longhi a Roma (Merzario).

1573, dicembre — Martino Longhi, architetto papale, riceve per sua provvisione 25 scudi al mese (Bertolotti).

1574, 6 giugno — Questa data è scritta dietro una «parte della pianta della fabbrica Nova che se fa nel Sacro Palazzo al piano della Corte della Cisterna... Martino Longo architetto D.N.S.». Il nome di Martino Longhi si legge pure in altri disegni dell'Accademia romana di San Luca, dietro un disegno per il palazzo a piazza dei SS. Apostoli, ora palazzo della Provincia, e così pure dietro una pianta per le stanze «fatte a Gregorio XIII.... nel palazzo Apostolico di Roma» (Palazzo del Quirinale).

1575, 18 ottobre — Viene eletto membro dell'accademia di San Luca.

1575 — San Filippo Neri ottiene da Gregorio XIII, per i padri della sua congregazione, la Chiesa di Santa Maria della Vallicella, che viene rifatta dalle fondamenta. Il 17 settembre il cardinale Alessandro de' Medici, il futuro Leone XI, ne pone la prima pietra. Il primo architetto della chiesa fu Giovan Matteo da Città di Castello, cui seguì poi Martino Longhi.

1584, 1° gennaio — L'architetto è ricordato come estimatore di case (BERTOLOTTI).

1584, 14 dicembre — Martino Longhi, milanese, cittadino romano, compera una casa in piazza Santi Apostoli (BERTOLOTTI).

1588 — Sisto V rifabbrica, con disegno di Martino Longhi, l'antica chiesa di San Girolamo degli Schiavoni, a Ripetta (TITI).

1590, 31 marzo — Martino Longhi riceve il saldo di 20500 scudi « che tanto importa la fabbrica di San Girolamo a Ripetta fatta da lui conforme al conto saldatoli da N. S. Papa Sisto V » (GIOVANNONI).

1590 — Viene incominciato dal Cardinal Deza, con architettura di Martino Longhi, il palazzo passato poi ai Borghese, e condotto in seguito, sotto Paolo V, da Flaminio Ponzio (NIBBY).

1591 — Martino Longhi, in Roma, fa testamento (BERTOLOTTI).

Nessuno degli antichi biografi del Longhi ricorda l'anno della sua morte; nel THIEME-BECKER si legge che morì in Roma l'11 giugno 1591, ma nemmeno di questa notizia ho trovato la fonte. Solo il MALVASIA dice che « morì vecchio », ciò che induce a collocar la data della sua nascita circa il 1520, e fa supporre un'attività anteriore a quella finora conosciuta. Fu sepolto nella chiesa di San Pietro a Montorio [1].

* * *

Martino Longhi il Vecchio fu compagno a Giacomo della Porta nei lavori della scalea di palazzo Senatorio e del Campanile, come nelle fabbriche vaticane, e probabilmente in altre opere, così che resta talora incerto se questo o quel lavoro appartenga a lui o al

[1] Bibliografia: BAGLIONI G. B., *Le Vite*, Napoli, 1733; TITI F., *Descrizione*, ecc., Roma, 1673; MILIZIA FR., *Memorie degli architetti*, Bassano, 1785; RICCI A., *Storia dell'architettura*, Modena, 1851-56; BERTOLOTTI A., *Artisti lombardi a Roma*, Milano, 1881; MERZARIO, *I maestri comacini*, 1893; GIOVANNONI, *Chiese della seconda metà del '500 in Roma*, in *L'Arte*, 1913; BRINCKMANN A. E., *Die Baukunst des 17 und 18 Jah. in den roman. Ländern*, 1915; GOLZIO, *Note su Ottaviano Mascherino architetto in Roma*, in *Dedalo*, 1929-30.

Fig. 786 — Roma, Santa Maria in Vallicella.
Giovan Matteo da Castello, Martino Longhi il V. e Fausto Rughesi: Facciata.
(Fot. Alinari).

suo collega. Entrambi furono fedeli continuatori del Vignola, ma Giacomo della Porta si distingue per l'estro decorativo dal suo contemporaneo, amico del semplice linearismo.

La Chiesa Nuova, iniziata nel 1575 da Giovan Matteo di Città di Castello, fu poi, nell'interno, costruita da Martino Longhi il Vec-

Fig. 787 — Roma, Santa Maria in Vallicella.
Martino Longhi il V. e continuatori barocchi: Interno.
(Fot. Alinari).

chio, che disegnò anche la facciata, quindi condotta da Fausto Rughesi, che appesantì le masse e alterò le proporzioni delle parti (fig. 786). E così il barocco, che nasconde la semplicità lineare del disegno di Martino Longhi nell'interno (fig. 787), ci toglie di riconoscer lui,

di ammirarlo, come lo ammiriamo nella cappella Olgiati di Santa Prassede, assegnatagli dal Baglione in quella chiesa. Per volere di San Carlo Borromeo, egli ne rifece o restaurò il portico con la facciata, le navate, il coro, il tabernacolo, solo nella cappella lasciandoci intero saggio di sè. La decorazione non ha la libertà, la pienezza di Giacomo della Porta, cui tuttavia s'ispira, all'interno, nella forma dei capitelli festonati delle paraste, col cherubinetto agrafato all'abaco.

Fig. 788 — Roma, Chiesa di Santa Prassede.
Martino Longhi il V.: Prospetto della cappella Olgiati.
(Fot. Ceccato).

L'ingresso della cappella (fig. 788) è disposto a foggia di trittico, la porta nel mezzo, le finestre nelle ali, tutte entro una riquadratura, separate tra loro da una parasta con capitello corinzio, il cui abaco è affibbiato dal consueto cherubo. Due gradi, il primo dei quali arrotondato a predella, conducono al piano della porta, un alto grado arrotondato al parapetto delle finestre sotto la sporgenza del davanzale, come banco d'inginocchiatoio; i motivi della decorazione, simili a quelli di Giacomo della Porta, sono timidi, impiccioliti; li-

gneo l'intaglio della cimasa di porta, aderente lo scudo che nasconde il suo vertice sotto una piatta corona, piccole le aquile, troppo rotondo il vaso fiammante fra i tronconi della cimasa centinata che sovrasta alle finestre: l'ornato, infine, non ha la spontaneità, la vita, il colore che sa dargli il Dalla Porta: poco è sentito da Martino Longhi, schivo da ogni rumore. Vi è anche una esitazione, un riflesso della sua timidezza nelle cornici delle finestre, suddivise così da perder

Fig. 789 — Roma, Chiesa di Santa Prassede.
Martino Longhi il V.: Parete d'ingresso, all'interno della cappella Olgiati.
(Fot. Ceccato).

forza e diventare esigue traverso minuti ripiegamenti. Ma nella trabeazione e nelle nitide paraste è una grande purezza di taglio, l'ampia stesura delle cornici vignolesche.

Così può dirsi dell'interno. Ogni parete è composta a trittico sull'esempio del Vignola a Sant'Andrea, e il taglio della pietra è curato con plastico nitore nella cornice dell'alto zoccolo, come nelle paraste coi loro piedistalli e negli specchi rientranti a gradi sopra le porte laterali: tutto condotto con precisione cristallina. Ma negli

Fig. 790 — Roma, Chiesa di Santa Prassede. Martino Longhi il V.: Interno della cappella Olgiati.
(Fot. Ceccato).

Fig. 791 — Roma, Chiesa di Santa Prassede. Martino Longhi il V.: Particolare della cappella Olgiati.
(Fot. Ceccato).

Fig. 792 — Roma, Chiesa di San Girolamo degli Schiavoni. Martino Longhi il V.: Facciata. (Fot. Alinari).

stipiti della porta d'ingresso (fig. 789) tornano ad apparire le trite suddivisioni, le minuzie dell'esterno, tutti quei frazionamenti, quei ripiegamenti che diminuiscono l'unità dell'effetto e gli tolgono forza. Non così nella parete di fronte all'ingresso, ov'è l'altare sorretto da colonne e coronato da un forte timpano (fig. 790). Al centro di ogni

Fig. 793 — Roma, Chiesa di San Girolamo degli Schiavoni.
Martino Longhi il V.: Facciata e fianco.
(Fot. Ceccato).

parete, i marmi colorati vengono a scuotere la grande calma dell'architettura vignolesca, nobilmente interpretata da Martino Longhi; gli intrecci lineari delle greche di Antonio da Sangallo riappaiono nel ricamo di qualche cintura divisoria; anche l'affresco nei riquadri superiori porta, insieme con l'oro cupo dei capitelli, qualche nota di colore, sobria, trattenuta (fig. 791). Riappaiono le aquile sui timpani dell'altare e della porta, appollaiate sovr'essi, e come posticce.

La facciata di San Girolamo degli Schiavoni a via Ripetta è tipico esempio dello stile di Martino Longhi (fig. 792). Scarsa è la

Fig. 794 — Roma, Chiesa di San Girolamo degli Schiavoni. Martino Longhi il V.: Interno. (Fot. Ceccato).

Fig. 795 — Roma, Chiesa di Santa Maria della Consolazione.
Martino Longhi il V.: Alto basamento della facciata.
(Fot. Ceccato).

differenza d'ampiezza tra i due piani, abolito l'effetto di movimento che il Vignola aveva ideato per la facciata del Gesù, trattenuto ogni aggetto, minuta la decorazione a classici motivi, pieghettate, suddivise, quasi gracili, le cornici delle finestre e delle porte, come lignee orlature: un effetto cromatico tenue, trattenuto, di superfice ricamata, in cui l'ombra delle nicchie, quattro nel basamento, due al

Fig. 796 — Roma, Chiesa di Santa Maria della Consolazione. Martino Longhi il V.: Fianco a sinistra. (Fot. Ceccato).

primo piano, segna ritmiche pause; lo stemma pontificio ad altorilievo tra ghirlande nel frontone, piramidi agli estremi dell'attico e al vertice del timpano, composte dai monti dello stemma pontificio e coronate di stelle, tranne l'ultima che porta la croce. Esse accennano appena, col ritegno che è sempre nell'arte di Martino Longhi, allo slancio espresso dalle piramidi del Vignola nel prospetto di Santa Maria dell'Orto.

Il motivo degli stemmi riappare sui lati della chiesa (fig. 793), alla base dei contrafforti sorreggenti il cornicione dell'ordine supe-

riore. Escluso ogni ornato, qui si vede in tutta la sua limpidezza lo stile di Martino Longhi nelle pareti suddivise a spicchi e nelle finestrine a giogo, tra cornici laminari, metalliche. L'intaglio sottile, preciso, qui solo interessa il forbito architetto, che trova la sua na turale espressione in quell'argenteo nitore, in quella metrica lineatura.

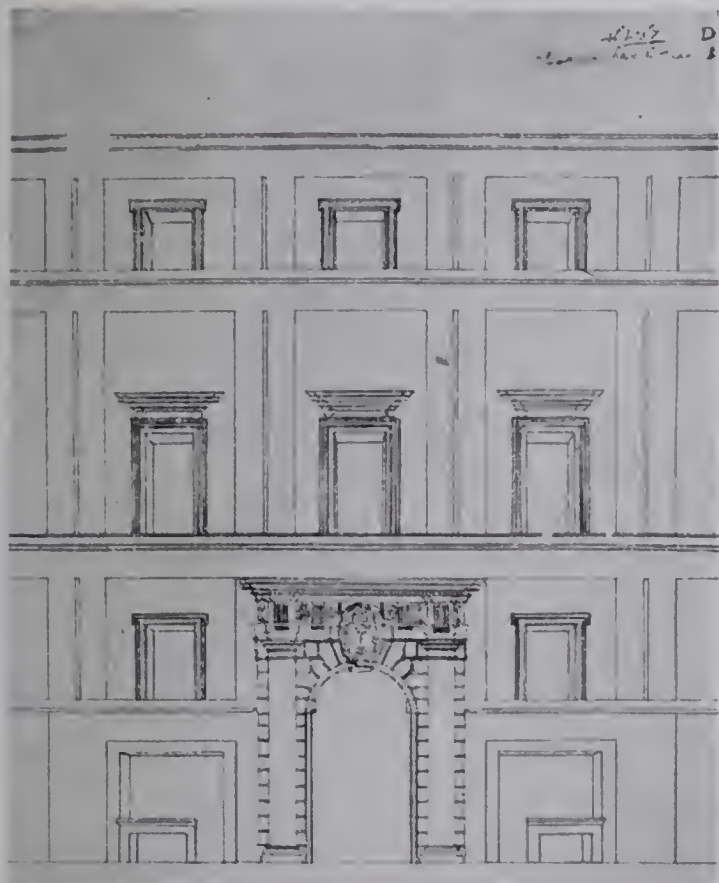



Fig. 797 — Roma, Accademia di San Luca.
Martino Longhi il V.: Disegno per la facciata di palazzo Cesi.
(Per cortesia del Dott. Mario Zocca).

L'attenta misura di Martino Longhi si riflette, nonostante la sovrapposta decorazione barocca, anche nell'interno (fig. 794), ad unica navata come nella chiesa del Gesù, con laterali cappelle. Vi si ritrova, nei fasci di pilastri che reggon la cupola, e nei sottarchi di essa, l'esilità delle membrature di quest'architetto, che, impostando sopra un attico gli archi di sostegno alla cupola, accresce lo slancio della volta, sopra l'altare incurvata a baldacchino, profonda.

Torna ad apparire il fine cesellatore nel basso della facciata di Santa Maria della Consolazione (fig. 795), che fa riscontro a quella di San Girolamo degli Schiavoni per la tenuità degli aggetti, la minuta suddivisione delle cornici di porte e finestre, la timidezza dell'ornato nei capitelli, nelle ghirlande a monile, nelle mascherette di donna e di cherubi: tutto come intagliato in legno, finemente, diligentemente. Fuor di proporzioni con l'ampio basamento è l'ordine superiore, slanciato, ristretto, in assoluta divergenza di rapporti da quello della facciata di San Girolamo degli Schiavoni. Nel fianco della chiesa (fig. 796), gli specchi divisori son più nettamente che a San Girolamo limitati da paraste corinzie sovrapposte alle basse incorniciature, e le finestre a giogo si distaccano dalla trabeazione, cui eran prima congiunte: tutto prende maggior spessore, più sicura determinazione, intatta rimanendo l'antica limpidezza di taglio.

Circa il 1570 Martino Longhi attendeva all'opera di rinnovamento di palazzo Cesi, costruito in Borgo dal Cardinale Armellini fra il 1517 e il 1520, opera ricordata dal Baglione nella Vita dell'architetto, che dell'antica facciata mantenne il basamento a bugnato, con aperture di botteghe, giustamente ravvicinato a Giulio Romano [1], e omesso nel disegno di Martino Longhi per la facciata stessa. A differenza che la maggior parte delle facciate eseguite al tempo della Controriforma, questa di palazzo Cesi è suddivisa a specchi mediante doppie lesene che sostituiscono gli ordini del Rinascimento, evitando l'interruzione portata dalla fioritura dei capitelli all'unità delle spianate superfici; entro gli specchi si aprono tra cornici ripiegate le finestre, che prendon slancio al piano nobile e traggon risalto dalla sporgenza dell'affilato cappello. In tutta la facciata, rimasta senza il cornicione indicato nel disegno, si ammira la giustezza di proporzioni e il fine raccordo ottenuto fra il basamento a bugne e i nitidi specchi sovrastanti, mediante la sovrapposizione al bugnato della porta di piatti pilastri dorici scanalati, come di pieghettati nastri (fig. 798). Il delicato gusto dell'architetto

[1] Dal Dott. MARIO ZOCCA in art. cit. Allo stesso studioso si deve l'identificazione del disegno (fig. 797) di Martino Longhi, a conferma della notizia data dal BAGLIONE circa l'architetto di palazzo Cesi.

Del 1577 è la pianta prospettica del Du Perac Lafrery, che presenta il palazzo ingrandito internamente fino a Borgo Santo Spirito. Vedi: MARIO ZOCCA, *Il palazzo Cesi in Borgo Vecchio*, in *Capitolium*.

Fig. 798 — Roma, Borgo Vecchio.
Martino Longhi il V.: Particolare della facciata di palazzo Cesi.
(Per cortesia del Dott. Mario Zocca).

ancor meglio appare nel cortile (fig. 799), ora alterato dalla chiusura delle arcate, che si vedono aperte nelle tavole settecentesche del Percier e Fontaine, tra pilastri, dorici al primo piano, ionici al secondo, ed estese su tutti i lati. L'effetto, che acquisterà scenografica

grandezza nel cortile di palazzo Borghese, forse con l'intervento di Flaminio Ponzio, doveva qui essere affascinante per la serena armonia degli spazi aperti alla luce. Ampie e calme sono le arcate piatte, le cornici orizzontali che cingono la parete sotto la nitida zona dei pilastri: anche le volute del capitello ionico si disegnano piane, con la purezza plastica delle forme di Martino Longhi. Una balaustrata corre lungo le arcate della loggia superiore, e si può

Fig. 799 — Roma, Borgo Vecchio.
Martino Longhi il V.: Particolare del cortile di palazzo Cesi.
(Per cortesia del Dott. Mario Zocca).

immaginare l'effetto pittorico ottenuto mediante questo motivo dall'architetto, che sembra aver fatto lavorare al tornio il fuso delle balaustre.

Più che nel portale bugnato (fig. 800) di palazzo Altemps (figura 801), certo opera di Martino Longhi al tempo dei restauri ivi condotti, si riconosce chiaramente la sua impronta stilistica nell'altana col basamento suddiviso in specchi tra cornici e lesene binate e il piano superiore aperto da belle agili arcate con parapetto a balaustre (fig. 802). Le incassature degli specchi son più profonde che

Fig. 800 — Roma, Palazzo Altemps. Martino Longhi il V.: Portale.
(Per cortesia del Dot.. Mario Zocca).

Fig. 801 — Roma. Palazzo Altemps.
Martino Longhi il V.: Restauri al palazzo e costruzione dell'altana.
(Fot. del Gabinetto fotografico nazionale).

Fig. 802 — Roma, Palazzo Altemps. Martino Longhi il V.: Belvedere o altana.
(Fot. del Gabinetto fotografico nazionale).

le solite di Martino Longhi, evidentemente perchè giunga, all'occhio di chi dal basso riguardi, il delicato effetto ornamentale da lui voluto. Ghirlande, rosoni, ricami di cornici, ingioiellano con parsimonia questa aerea costruzione, che trova slancio nelle piramidi vignolesche degli angoli e nel cavallo impennato al vertice, quasi manico

Fig. 803 — Roma, Palazzo Altemps. Martino Longhi il V.: Particolare del cortile. (Fot. Brogi).

al coperchio di adorna scatola. Bellissimo è anche il cornicione proteso, ricco di effetti d'ombra.

Nel cortile (fig. 803), Martino Longhi ha disposto, nei lati d'ingresso e di fronte, due loggiati, ad arcate aperte tra lesene doriche al piano terra, ioniche al primo piano; ad arcate cieche racchiudenti oblunghe finestre negli altri due lati: una balaustrata corre lungo tutto il secondo ordine tra i piedistalli dei pilastri. Nuovo è il motivo delle finestre al secondo piano, sottilmente incorniciate entro specchi a doppio incasso, i cui lati superiori producono, insieme con le cornici superiori della finestra, una quadruplice scala di scuri,

quasi un'eco graduata dell'ombra che il cornicione proietta sulla parete.

Ultima opera importante di Martino Longhi in Roma è il palazzo Borghese (fig. 804), da lui iniziato nel 1590 per il Cardinal Deza, e compiuto da Flaminio Ponzio durante il pontificato di Paolo V. Nella facciata verso via Fontanella Borghese si riconosce chiaramente

Fig. 804 — Roma, Palazzo Borghese. Martino Longhi il V.: Facciata. (Fot. Anderson).

l'impronta dell'architetto di palazzo Cesi, benchè manchi la nota di contrasto del basamento rustico. Qui il bugnato del piano terra è liscio, disegnato appena, e due serie quadruplici di finestre, allungate nel basso, a tabella in alto, si allineano di qua e di là dal portale, che prende importanza vignolesca per le colonne doriche e la trabeazione reggente il balcone a balaustre. Lo spirito del Vignola è presente all'architetto, che al centro dell'edificio si studia di infondere imponenza e grandezza riunendo il portale al balcone, dietro cui si disegna, spianato sotto l'alto timpano, l'arco della porta fine-

stra. È la sola variante al metodico schema della facciata, divisa a specchi, nel primo e nel secondo piano, da zone piatte di lesene e cornici, ciascuno specchio con due finestre, l'inferiore, negli specchi del primo piano, slanciata, con timpano triangolare o a centina, alternatamente; architravata in quelli del secondo; piccola e quadra la superiore. Come sempre nelle opere di Martino Longhi, l'impronta personale è modesta, quasi nascosta; si rivela nell'attenta misura, nello studio di raccordi, che si sente, anche qui, nell'uso del bugnato esteso dal basamento agli specchi laterali dei piani superiori; altro motivo che può avere la sua origine in modelli vignoleschi, quali il palazzo di Caprarola.

Non si riconosce la timidezza, il garbo tranquillo che impronta le opere di Martino Longhi nel grandioso cortile di palazzo Borghese (figg. 805-807), tranne all'interno dei portici, nel disegno di finestre e porte cinte da cornici piatte e ripiegate agli angoli, e si è tentati di spiegare tanta vivezza di fantastici effetti con una possibile collaborazione di Flaminio Ponzio, suo continuatore. Il grandioso loggiato aperto, che gira attorno ai quattro lati del cortile, poggiando su colonne binate, anzichè su pilastri isolati come in palazzo Cesi, ha in comune, con il disegno di quell'opera nobilissima di Martino Longhi, soltanto la sua continuità nei due piani su tutti i lati dell'edificio: lo spirito dell'opera può anzi dirsi opposto a quello silenzioso e casto del maestro lombardo, qui dove tutto è ricerca di grandi effetti e di squillante colore. Sui fusti vigorosi delle doppie colonne, le cornici della trabeazione si protendono sottolineate dall'ombra; si arrotondano le cornici degli archi affibbiate da mensole con stemmi nobiliari: la pittorica libertà del Seicento, la sonorità del ritmo di luci e d'ombre s'annuncia con uno slancio mai sognato dal sobrio Martino Longhi. L'effetto scenografico si spiega superbo, aprendosi la via lungo il doppio portico di fronte all'ingresso, interamente libero all'aria e al sole, verso il secondo cortile, vivido palcoscenico, che ci richiama i pittoreschi sfondi delle ville romane.

Si rivede l'architetto dell'altana di Palazzo Altemps nei sovrapposti cubi dei piani della torre del Campidoglio (fig. 808), con le arcate su ogni faccia tra doppie paraste, che agli angoli si congiungono, avvinte tra loro da una bianca cornice. A chiave degli archi son scudi e altri minori staccano dai pennacchi. Una trabeazione a

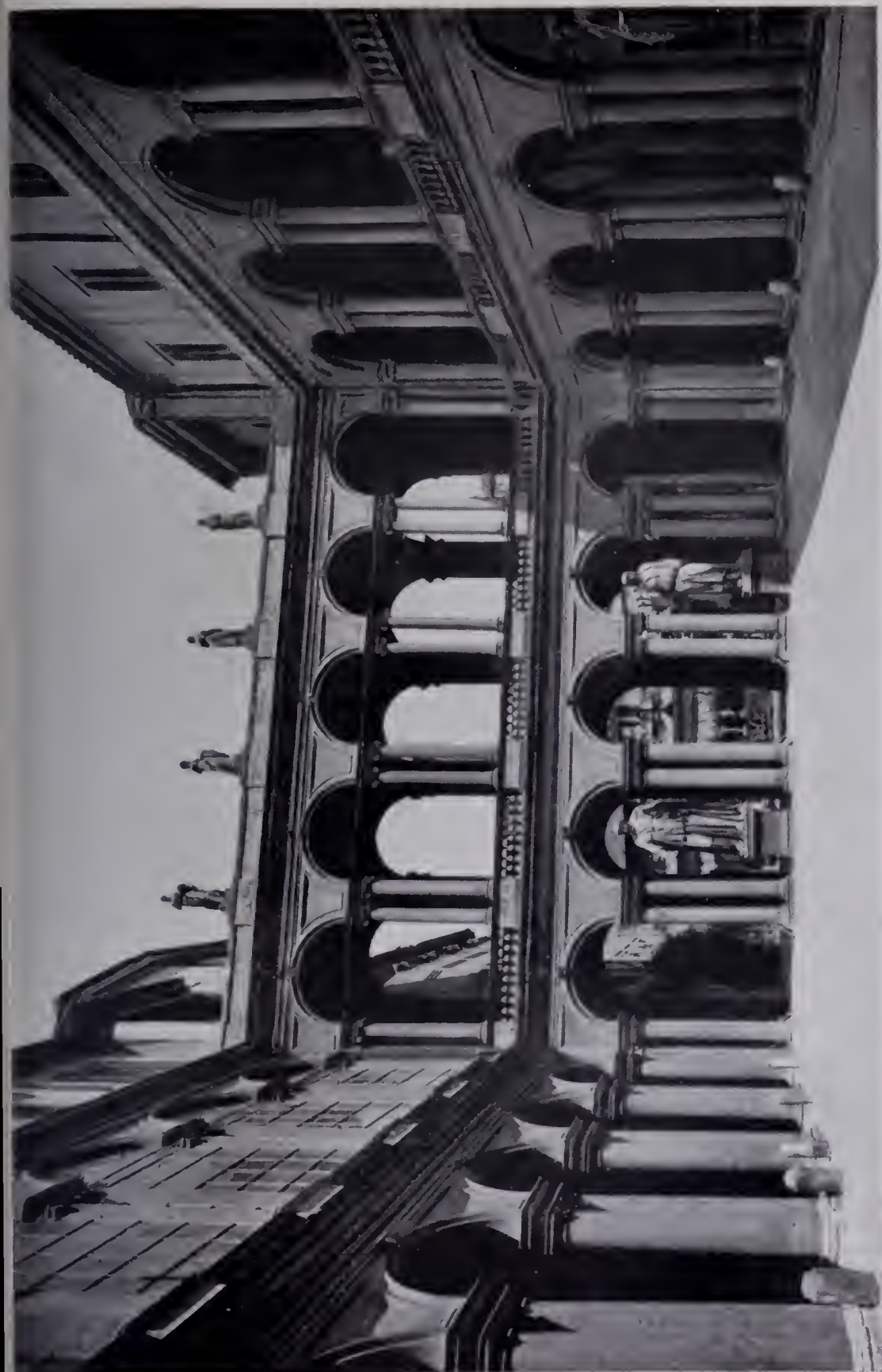



Fig. 805 — Roma, Palazzo Borghese. Martino Longhi e Flaminio Ponzio: Cortile.
(Fot. Anderson).

cornici lisce termina il primo dado, un'altra a dentelli il secondo, che sopporta un terrazzo a balaustre, corona riecheggiante il motivo dei balconi alle arcate. È una massa forte, serrata, quasi tozza, in cui le quattro arcate di ogni piano s'aprono come bocche al rombo dei suoni. Il timido Martino Longhi ha qui sentito la romanità dell'ambiente, espressa dalle masse quadrate, e, introducendo la no-

Fig. 806 — Roma, Palazzo Borghese. Martino Longhi e Flaminio Ponzio: Cortile. (Fot. Alinari).

vità degli archi sovrapposti, ha trasformato il campanile del Rinascimento come per ampliarne la voce, riecheggiarla nel libero spazio.

Si sa che all'inizio della sua artistica attività, nel febbraio del 1569, Martino Longhi era tra gli ospiti della villa Mondragone a Frascati, acquistata pochi anni avanti dal Cardinale Mario Sitico Altemps, e si può forse vedere l'opera sua nella pittoresca facciata della villa verso la fontana dei draghi (fig. 809), con finestre e nicchie entro specchi divisi da lesene binate, e con la doppia loggia al centro, dove il corpo dell'edificio s'interrompe all'altezza del secondo ordine e trae movimento dal rialzo delle ali in un altro piano, così

Fig. 807 — Roma, Palazzo Borghese. Martino Longhi e Flaminio Ponzio: Particolare del cortile. (Fot. Alinari).

Fig. 808 — Roma, Da via dell'Impero.
Martino Longhi il V.: Campanile del palazzo senatorio al Campidoglio.
(Fot. Ceccato).

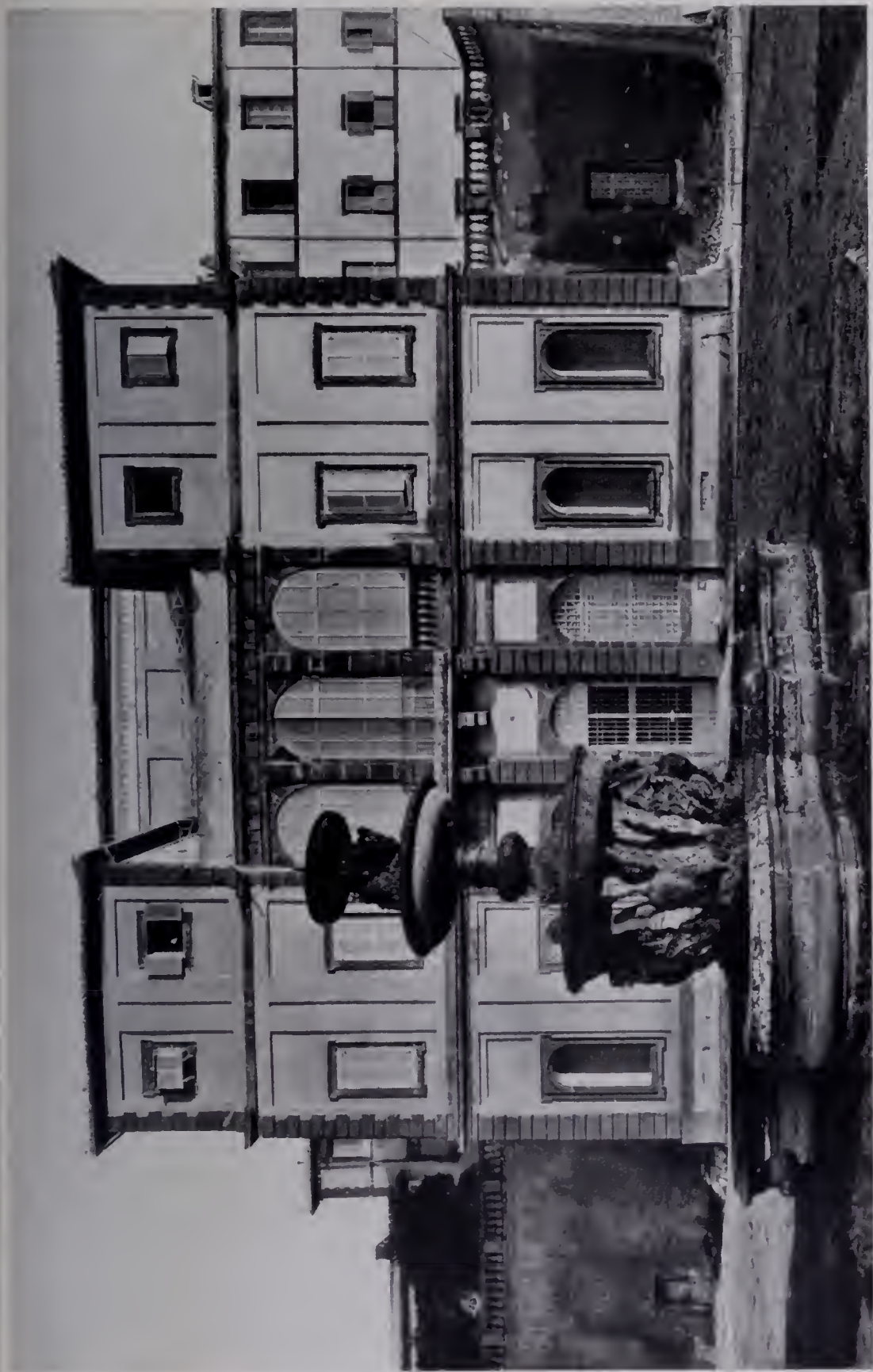



Fig. 809 — Frascati, Villa Mondragone. Martino Longhi il V.(?): Una facciata.
(Fot. Anderson).

da formar torrette. Sono i modi consueti di Martino Longhi, che si riconosce, meglio che il Vasanzio, nel taglio nitido della pietra e nella vignolesca predilezione per le piatte modanature. Ma il colore tutto avviva: catene d'angolo e cornici in peperino di finestre e di porte richiamano nelle ali il pittoresco motivo più esteso al centro, nei sovrapposti loggiati. Flaminio Ponzio, Giovanni Fontana e il Vasanzio intervennero ad arricchire di grandiosi porticati, di fontane e di scenografici prospetti la villa fondata dal Cardinale Altemps con romano splendore. Fra tanta esuberanza di pittoreschi motivi, la facciata di fronte alla fontana si distingue per la sua eleganza vivida e semplice, che ci mostra il sobrio Martino Longhi trar dal colore qualche garrula nota, qualche accento nuovo per mettersi all'unisono con l'aperta campagna [1].

---

[1] Elenco delle opere attribuite a Martino Longhi il Vecchio:

Frascati - Palazzo Mondragone (BAGLIONE).

Milano - Lavori nella chiesa di Santa Maria presso San Celso (THIEME-BECKER).

Roma - Lavori nel palazzo del Quirinale. « In tempo di Gregorio XIII, sommo Pontefice, a cui anch'egli servì di architettura, operò nella parte del palazzo di Montecavallo, dov'è la torre dei venti » (BAGLIONE).

— Una pianta per il palazzo del Quirinale, da attribuirsi al Longhi, è nell'Acc. di S. Luca. (GOLZIO, in *Dedalo*, 1929-30).

— Restauri al portico di Santa Maria Maggiore (BAGLIONE).

Nella stessa chiesa la cappella Cesi, poi Massimi, gli è attribuita dubitativamente dal BAGLIONE, con sicurezza dal NIBBY.

— Restauri al palazzo Cesi in Borgo Vecchio (BAGLIONE). Secondo il LETAROUILLY, furono fatti nel 1595.

— Il palazzo dei duchi di Ceri alla fontana di Trevi (BAGLIONE). Passò poi ai duchi di Poli e Guadagnolo.

— La chiesa Nuova. Fu iniziata da Giovan Matteo di Città di Castello, nel 1575. Martino Longhi ne fece l'interno e ne disegnò la facciata, elevata da Fausto Rughesi. La chiesa fu consacrata nel 1599 dal card. Alessandro de' Medici poi Leone XI.

— La cappella Olgiati in Santa Prassede (BAGLIONE).

Ricorda il TITI che in questa chiesa i rifacimenti delle navate e del portico, con la facciata, i restauri del coro e il tabernacolo, furono fatti su disegno di Martino Longhi per volere di San Carlo Borromeo.

— Restauri al palazzo Altemps in Piazza dell'Apollinare (FAGLIONE). Il palazzo è attribuito al Peruzzi.

— Palazzo Borghese. Fu iniziato per il Cardinal Deza, e passò poi a Paolo V, che lo fece terminare da Flaminio Ponzio.

— Restauri nella chiesa di Santa Maria in Trastevere. Il BAGLIONE attribuisce al Longhi anche la cappella del SS. Sacramento e la sagrestia fatta per la famiglia Altemps.

— Lavori in San Bartolomeo all'Isola. Il BAGLIONE assegna al Longhi solo il ciborio dell'altar maggiore, sostenuto da quattro colonne di porfido, tolto poi nel 1829. Il NIBBY afferma che, in seguito a una inondazione del Tevere, avvenuta nel 1557, causa del crollo della navata destra e della facciata della chiesa, i cardinali Santorio e Treio fecero riparare i danni da Martino Longhi il vecchio; cui attribuisce perciò, oltre il ciborio, anche la facciata e la navata destra della chiesa. Nella guida di Roma del Melchiorri la facciata è invece attribuita a Martino Longhi il giovane. Il LETAROUILLY accetta l'attribuzione di essa a Martino il Vecchio, ma la dice eseguita nel 1600 circa, quando questi era già morto.

Fig. 810 — Roma, Santa Maria in Via. Martino Longhi e continuatori: Interno.
(Fot. L.U.C.E.).

Roma - La facciata della chiesa delle Convertite al Corso, e quella di Santa Maria della Consolazione, rimaste al primo ordine (Baglione).

Quest'ultima fu terminata nel 1827 con disegno del Valadier.

— Il campanile del Campidoglio (Baglione).

— Il palazzo del cardinale Santa Severina a Monte Citorio, rimasto incompiuto (Baglione).

— La facciata della chiesa di San Girolamo degli Schiavoni a Ripetta. Ne era cardinale titolare Sisto V quando fu eletto papa, nel 1585. Vi si lavorò dal 1588 al 1590.

— Il tempietto di villa Olgiati (?) (Baglione).

— La facciata di Sant'Atanasio de' Greci, in via del Babuino. Il Baglione non ne fa parola; l'attribuiscono al Longhi il Vasi, il Rossini e il Melchiorri; anche il Titi la dice di Martino Longhi, ma senza indicare se voglia alludere al Giovane o al Vecchio. L'interno della chiesa, e secondo noi anche l'esterno, è di Giacomo della Porta. Il Letarouilly, accettando l'attribuzione delle guide, la dice eseguita nel 1582.

— L'interno della chiesa di Santa Maria in Via (fig. 810). Il Baglione non fa neppur cenno a quest'opera, che è invece attribuita concordemente al Longhi dal Titi e da tutte le guide di Roma. Venne riedificata dalle fondamenta nel 1594; la facciata è opera del Rainaldi, secondo alcuni, secondo altri di Giacomo della Porta.

— La porta principale di villa Borghese, corrispondente a villa Pinciana, è attribuita al Longhi dal Rossini, nel *Mercurio errante*.

— Lavori nel palazzo del card. Alessandrino, ai SS. Apostoli. Se ne ha notizia da vari disegni dell'Accademia di S. Luca, alcuni dei quali recano la firma del nostro architetto. Uno di essi è anche datato 1574 (Golzio).

— Una pianta della chiesa di Santa Maria degli Angeli e delle Terme, si vede a San Luca (Golzio).

IV.

FLAMINIO PONZIO

Notizie su Flaminio Ponzio architetto

1560 (?) — Nasce a Milano.

1562-1605 — Da Clemente VIII è nominato « architetto dell'Acqua Vergine »; da Paolo V « architetto di S. S. e di Palazzo ».

1609 — Lavora all'oratorio di San Gregorio Magno.

1609 — Costruisce la porta di San Sebastiano fuori le mura (non più esistente).

1605-1609 — Lavora in palazzo Borghese.

1610 — Viene eletto membro della Congregazione dei Virtuosi.

1605-1611 — Costruisce la cappella Paolina in Santa Maria Maggiore.

1607-1613 — È in funzione di architetto della Confraternita degli Orefici.

1612 — Attende al palazzo Rospigliosi.

1612 — Rinnova la chiesa di San Sebastiano all'esterno e all'interno, aiutato dal Vasanzio.

1613 — Inizia il Casino Borghese al Pincio, continuato dal Vasanzio.

1613, 3 aprile — Muore in Roma.

* * *

Come vedemmo, Flaminio Ponzio aiutò e continuò l'opera di Martino Longhi in palazzo Borghese, e noi crediamo di riconoscere il suo intervento, anzichè nella facciata verso via Fontanella di Borghese, che ci sembra propria del Longhi per la sua divisione a specchi, nell'altra, più vasta e magnifica, verso piazza Borghese (fig. 811), libera da lesene divisorie e arricchita da un grande scudo a foggia di cartella barocca, che s'aggrappa al timpano dell'edicola sovrastante il balcone e a quello della porta-finestra (fig. 812), animando col

suo capriccio tutta la facciata e distruggendo l'impressione di vacuità, d'inconsistenza, che l'edicola desta nel prospetto verso via di

Fig. 811 — Roma, Palazzo Borghese. Flaminio Ponzio: Particolare di una facciata. (Fot. Alinari).

Fontanella Borghese. Anche la bellissima lenta scalinata a gradi poligonali, che si stende a conchiglia rovescia davanti alla porta, e il cancello, tutto proprio di Flaminio Ponzio nella grazia esile e fiorita dei suoi motivi ornamentali, concorrono all'accentramento dell'effetto de-

corativo nell'asse mediano della facciata. Costruita da Martino Longhi con la sua collaborazione, come noi crediamo, la grandiosa scenografia dei loggiati sul cortile, che trascende le possibilità fantastiche del Longhi [1], più tardi, Flaminio Ponzio trasportò in piena Roma, di fronte al Tevere, su via Ripetta, quasi un angolo pittoresco di villa romana, aggiungendo al palazzo principesco la loggetta, da altri finita (fig. 813). Lo scenografo si trova qui nel suo elemento, come nelle ville di Frascati: le ombre s'addensano tra i fasci di colonne e pilastri, in libero movimento sul fondo roccioso; i lastroni delle catene, a vicenda lunghi e brevi, paion tagliati nel vivo sasso; ghirlande s'attorcono alle spire dei capitelli ionici, e i draghi e le aquile dànno l'ultimo tocco all'espressione di vita libera, esuberante, che emana da questo piccolo prospetto verso il Tevere.

Agli schemi del tardo Rinascimento si attiene invece Flaminio Ponzio in palazzo Sciarra (fig. 814), di una grande signorilità nelle sagome allungate delle finestre, con mensole reggenti un cappello nel piano terra e nel primo piano, con semplici, finissime incorniciature nel secondo. Un'alta trabeazione divide i due primi piani, ripiegandosi sotto ogni finestra del piano nobile a formar davanzale; una trabeazione, breve fra tenui cornici, come serico nastro fra orlature a rilievo, i due piani superiori; e dagli ampli spazi liberi sopra le finestre di ogni piano deriva alla facciata giusto slancio, calma di respiro. Anche le piccole anomalie, quali la curiosa differenza tra le mensolette insignificanti delle finestre del basamento e quelle del primo ordine, allungate al modo ammannatesco, non si avvertono, tanto si è attratti dall'aulica semplicità dell'insieme, dall'espressione di signorile riserva, di eleganza discreta, ottenuta con le proporzioni lunghette delle aperture e il respiro delle superfici lisce. Tutta quella levigatezza meglio ci fa sentire l'effetto d'ombra del cornicione, con la sinuosa grazia delle curve lungo lo spigolo smussato, e la vitalità delle catene d'angolo divise in tre zone così da ottener effetto di sfaccettatura prismatica. Le zone delle trabeazioni, invece di interromper l'energia di quell'abbraccio del bugnato agli spigoli dell'edificio, par l'afforzino, stringendo le catene d'angolo con gli orli affilati. Certo Flaminio Ponzio aveva ideato, al centro,

[1] Vedi figg. 805-807.

Fig. 812 — Roma, Palazzo Borghese. Flaminio Ponzio: Particolare di una facciata. (Fot. Alinari).

il portale a colonne e il sovrastante balcone, motivo comune alle architetture contemporanee e adottato nelle facciate di palazzo Borghese, ma la traduzione del motivo, eseguita liberamente dal

Fig. 8[illegible] — Roma. Via Ripetta. Flaminio Ponzio e continuatori: Particolare della loggia Borghese.
(Fot. del Gabinetto fot. Nazionale).

Fig. 814 — Roma, Corso Umberto. Flaminio Ponzio: Palazzo Sciarra.
(Fot. Alinari).

Labacco, riflette il barocco del pieno Seicento e stona con l'aristocratica semplicità di quest'opera di Flaminio Ponzio.

In Santa Maria Maggiore, nella cappella Paolina (fig. 815), l'architetto si è attenuto al piano del Fontana nella cappella Sistina, ma l'affinità dello schema mette vieppiù in rilievo la superiore fantasia del Ponzio, che alla decorazione, più libera e impetuosa,

Fig. 815 — Roma, Santa Maria Maggiore. Flaminio Ponzio: Particolare della cappella Paolina. (Fot. Anderson).

infonde grazia e splendore; agli effetti cromatici dei marmi, una più calda e carezzevole armonia. Il rivestimento policromo della cappella Sistina ha qualcosa di voluto, di gelido; gli ornati in marmi preziosi incrostati nelle candelabre dei pilastri turbano l'unità delle superfici, mantenuta intatta dal Ponzio; la cupola profonda, a mitra, con schiere d'angioli fra raggi di stole aurate, s'innalza dal tamburo della Sistina schiarato per grandi finestre a foggia di edicole in bianco e oro, tra paraste di marmo bianco venato, con aurei capitelli. Ma nella cappella Paolina (fig. 816) il gelido rapporto del bianco con l'oro vien meno: marmi rossigni e biondi s'intonano alle

Fig. 816 — Roma, Santa Maria Maggiore. Flaminio Ponzio: Cupola della cappella Paolina. (Fot. Anderson).

Fig. 817 — Roma, Santa Maria Maggiore. Flaminio Ponzio: Particolare della cappella Paolina. (Fot. Alinari).

Fig. 818 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Flaminio Ponzio e collaboratori: Fondo della cappella con l'altare.
(Fot. Anderson).

cornici dorate. L'orecchio musicale del Ponzio, ben più esercitato di quello del Fontana, si rivela dovunque, anche nell'ombra portata sulle cappellette laterali all'ingresso (fig. 817) dal balcone in marmo

Fig. 819 — Roma, Cappella Paolina. Flaminio Ponzio: Vestibolo della cappella. (Fot. Alinari).

bianco e rosso scuro di due tribune o matronei profondi, e nell'abolizione della finestra a semicerchio aperta dal Fontana sotto la volta della tribuna, di fronte all'entrata. Attenuato il lume dell'interno, l'impetuosa decorazione in istucco e la colorazione preziosa dei marmi

Fig. 820 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Flaminio Ponzio e collaboratori: Particolare della cappella Paolina.
(Fot. Anderson).

trovano accordo nel velo di una calda atmosfera. L'algore è vinto; lo schema del Fontana prende vita, calore, armonia. Superbo è l'altare (fig. 818), con l'affocata colorazione dei marmi e gli angioli bronzei del Mariani; anche il disegno geometrico degli intarsi mar-

morei nel pavimento, è di rara bellezza. Nella volticella (fig. 819), che forma baldacchino regale davanti al tempietto di Paolo V, la divisione articolata degli spazi, il lampeggiar delle cornici spezzate, richiamano per vivezza Giacomo della Porta nella cappella Altemps di Santa Maria in Trastevere; al centro s'apre un cupolino inghirlandato di fregi. Ghirlande, aquile, grifi, angioli e angioli a volo tra boschi di fogliame, si fondono in un clamore gioioso, in un coro festante (fig. 820), che cancella ogni funebre impronta. La solennità della morte, presente nella maestà grave del ritmo di Michelangiolo a Firenze, è fugata da questa straripante ricchezza, dal tripudio della decorazione di Flaminio Ponzio e degli scultori che con lui lavorarono alla tomba di Paolo V.

La cappella Paolina è proprio uscita come dal suono d'organo. I marmi dell'altare hanno cornici d'oro, il diaspro sanguigno delle quattro colonne che circondano lo specchio con l'antica icona hanno scanalature di metallo dorato, gli angioli sono di bronzo e d'oro. Tutto quel coro di calde voci sale verso la cupola, verso il tamburo con le finestre aureolate d'oro. I marmi si affittiscono, gli angioli si slanciano, i cherubi col gran colletto vibrante delle ali sorridon tra svolazzi di nastri; è la folla che canta, che acclama dondolandosi sui festoni. Firenze, con la terza cappella medicea, ha versato colori e oro, ma qui non si riversano sulle pareti: veston forme viventi [1].

Nel 1612 Flaminio Ponzio rinnovò San Sebastiano (fig. 823), all'esterno e all'interno, con l'aiuto del Vasanzio. La facciata, semplice, elegante, è divisa in due ordini, aperto l'inferiore da una loggia che sembra una modesta riduzione del grandioso loggiato nel cortile di palazzo Borghese, con arcate rette da coppie di colonne ioniche al centro, di colonna e pilastro agli estremi, non del tutto bene risolti; il superiore diviso in tre campi da coppie di lesene, che si prolungano nell'espanso frontone triangolare e racchiudono grandi finestre, a cornici ripiegate sotto i curvilinei timpani, interi nelle

[1] Ornatissima è anche la volta della sagrestia della cappella Paolina (fig. 821), con i triangoli delle vele agganciati, per mensole arpiformi e sovrapposti serafini, al campo rettangolare del centro, e, negli angoli, suntuose edicole in istucco, sopra un fondo come di musaico sfavillante. Simile è il disegno della volta del Battistero, anch'essa con affreschi del Passignano, ma anche più vivacemente barocca nelle cornici dei finti tabernacoli, e tutta frecciata da voli di cherubi (fig. 822). All'esterno della cappella Paolina, l'effetto decorativo studiato dal Ponzio è invece troppo lambiccato e frammentario.

Fig. 821 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Flaminio Ponzio: Volta della sagrestia della cappella Paolina.
(Fot. Alinari).

finestre laterali, spezzato nella mediana da uno scudo a cimiero. Lo scudo si ripete fra svolazzi di nastri al centro del timpano, continuando il motivo di slancio verso il vertice del triangolo. In tutto è un'impronta di sobria eleganza, un semplice effetto di colore ottenuto col mattone e la pietra, come un'eco smorzata dei superbi effetti pittorici raggiunti da Flaminio Ponzio. Basi di finestre con

Fig. 822 — Roma, Santa Maria Maggiore.
Flaminio Ponzio e continuatori: Cappella del Battistero.
(Fot. Alinari).

specchi, entro cornici, in mattone, e piedistalli di lesene binate, dividono lo zoccolo dell'ordine superiore e ne muovono, ne avvivano la superfice, anche mediante raddoppiamenti. Una semplice scritta, a ricordo del Cardinale Scipione Borghese e della data finale dell'opera, orna il fregio della trabeazione sopra il portico: serica cintura.

Il gusto sicuro di Flaminio Ponzio dà maggiore prova di sè nell'interno (fig. 824), chiaro, luminoso, con ampie nicchie d'altare, poco profonde, invece di cappelle, e, tra nicchia e nicchia, tra le pa-

Fig. 823 — Roma, San Sebastiano. Flaminio Ponzio, con l'aiuto del Vasanzio: Facciata. (Fot. Alinari).

raste che fiancheggiano le arcate dei nicchioni, porte e specchi incassati nella parete. Una cornice preziosamente intagliata riunisce gli abachi dei capitelli, da cui sorgon lesene a dividere l'attico in grandi specchi e finestre (fig. 825). S'innalzano sin quasi al sommo

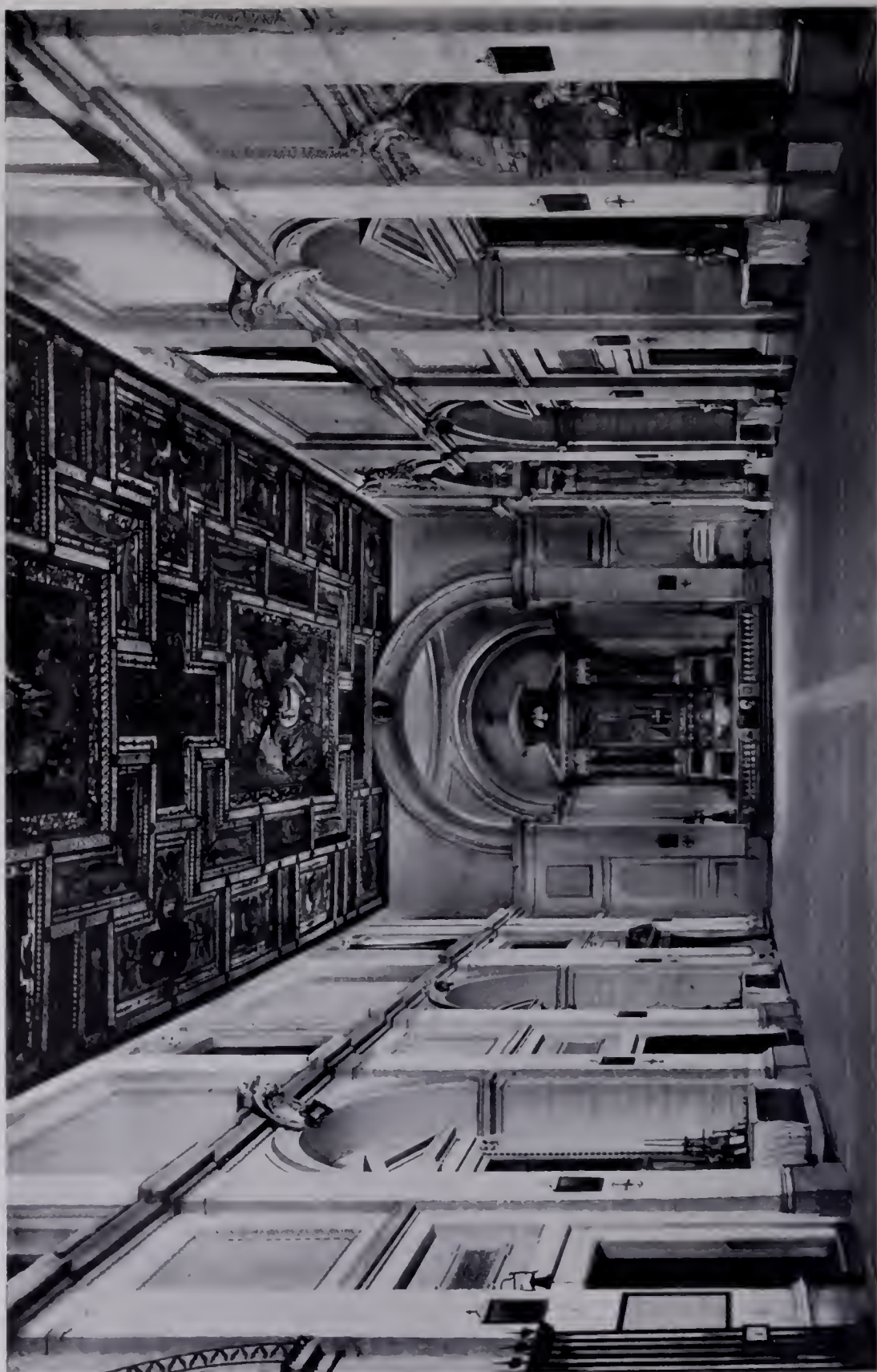



Fig. 824. Roma, San Sebastiano, Flaminio Ponzio: Rinnovamento dell'interno.

dell'arco i timpani triangolari e curvilinei degli altari, e il gusto decorativo di Flaminio Ponzio ne ingioiella di ornati tenui come monili le orlature; copre di trine auree le cornici degli archivolti e degli specchi profondamente incassati; ritrova il gorgheggiante motivo di uccelli e volute lavorate a prezioso intaglio nelle basse cimase delle finestre; inalbera scudi a cimiero fra il centro delle arcate e la

Fig. 825 — Roma, San Sebastiano. Flaminio Ponzio: Particolare dell'interno. (Fot. Ceccato).

cornice della trabeazione. Spaziosa, aperta, chiara nella luce spiovente dall'alto, è la cappella del presbiterio, con l'altare magnifico entro un'ampia nicchia a fondo piano. Sulle quattro arcate e le slanciate vele distese dei pennacchi gira la cornice d'imposta alla coppa alabastrina della cupola (fig. 826), aperta alla luce dalle lunghe finestre del cupolino; nella nicchia più profonda è l'altare; nelle laterali l'organo e la tribuna del coro; nel lunettone sovrastante, finestre ornatissime. L'altare ricorda, in forma semplificata e con più compiuta armonia, quello ricchissimo della cappella Paolina, e il fine accorgimento dell'architetto di tutto ha tenuto calcolo: il nero profondo degli

Fig. 8[illegible]6 — Roma. San Sebastiano. Flaminio Ponzio: La cupola.
(Fot. Ceccato).

Fig. 827 — Roma, Palazzo Rospigliosi. Flaminio Ponzio: Particolare del muro di cinta. (Fot. Ceccato).

specchi entro la doppia base trova richiamo nella cimasa, che erompe fra i tronconi del timpano triangolare, slanciandosi in alto sotto una cornice a giogo. Colonne binate di serpentino reggono la tra-

Fig. 828 — Roma, Palazzo Rospigliosi. Flaminio Ponzio: Particolare del muro di cinta. (Fot. Ceccato).

beazione, e le cornici di marmo giallo lasciano al bianco della colomba, su nella cimasa, l'accento cromatico più acuto, squillante. Come freccia s'innalza la colomba, dall'asse dell'altare, verso la croce che in alto della cimasa s'inalbera; e la cornice piegata a giogo segna il raccordo fra la pala e l'arco sovrastante all'altare.

Sopra l'unica navata il soffitto policromo si stende con le sue

Fig. 829 — Roma, Palazzo Rospigliosi. Flaminio Ponzio: Particolare del cortile. (dal Magni).

profonde incassature a intensi colori fra l'oro; nel pavimento, fra tenui ornati geometrici e bianche strisce divisorie, una bianca zona più ampia s'allunga fra porta e presbiterio, e par fascio di luce che dalla soglia guidi all'altare. Nelle pareti è tutto uno studio di bilanciamenti fra chiari e scuri: lo scuro delle pale d'altare riecheggia in quelli delle semplici porte ai lati; sopra i nicchioni è l'uniforme chiarità degli specchi; sopra il muro divisorio tra nicchia e nicchia s'aprono grandi finestre, e gli altari, che affiorano alle arcate delle cappelle poco profonde, sembra inoltrino per unirsi al coro che ha il suo finale nella profondità del presbiterio, sotto la cupola armoniosa.

Nello stesso anno 1612 Flaminio Ponzio lavorava al palazzo Rospigliosi, dove riappare la sua innata eleganza nel muro di cinta [1], diviso, per cornici e lesene di purissimo taglio, in nitidi specchi ornati al centro da una finestrella cieca, che viene a romperne la monotonia con le spezzature delle cornici e l'aggetto di una trabeazione tronca, da cui spunta la conchiglia michelangiolesca, mentre

Fig. 830 — Roma, Palazzo Rospigliosi. Flaminio Ponzio: Belvedere. (dal Magni).

teste d'ariete ornano le infiocchettate mensole della base (figg. 827-828).

Nel muro di cinta s'apre un portone, da cui si presenta il cortile con loggiato inferiore tra doppi pilastri, oblunghe finestre al di sopra e scudetti delineati appena a suggerire una pausa nella calma signorilità del ritmo. Non mancano gli effetti scenografici, come può vedersi nel voltone ad arco ribassato che guarda verso un adorno portale, e nel portico profondo retto da piloni imponenti tra quattro paraste doriche (fig. 829). Anche più pittoresca è l'al-

[1] Ora purtroppo guasto dalla tinta arancione dei fondi, che stacca crudamente dal bianco delle lesene e avrebbe fatto rabbrividire quel sicuro armonista di colori che fu il Ponzio architetto.

Fig. 831 — Roma, Palazzo Rospigliosi. Flaminio Ponzio: Portale.
(Fot. Ceccato).

Fig. 832 — Roma, Palazzo del Quirinale.
Flaminio Ponzio, continuato dal Bernini: Particolare della facciata.
(Fot. Alinari).

tana (fig. 830) con le triplici arcatelle sui lati maggiori, l'unica sui più brevi, e col gioioso intreccio di ghirlande tra i sovrapposti capitelli delle doppie paraste. Il doppio tetto portato dall'attico, la ta-

Fig. 833 — Frascati, Villa Borghese-Mondragone. Flaminio Ponzio: Loggiato.
(Fot. Anderson).

stiera dei dentelli vibrante al sole, i parapetti a balaustre, completano il vivido effetto. Un capolavoro di grazia prebarocca è il portale ad arco (fig. 831), aureolato da catene di bugnato d'alterna larghezza, al sommo delle quali si libra, sopra un tenue piedistallino, lo scudo attorcigliato a chiudere tra le volute una testa di cherubo nell'ombra di una grande corona. Due festoni intrecciati di cam-

Fig. 834 — Frascati, Villa Borghese-Mondragone. Flaminio Ponzio: Loggiato. (Fot. Anderson).

panule e terminanti in rose ricadon dalle anse attorte dello scudo su due bugne della raggiera, completando la grazia aerea di quel delicato trofeo. È un'invenzione squisita, dove il capriccio barocco guida le sinuosità di un disegno tutto fragile e sospeso [1].

A Frascati, nella villa Mondragone, si vede il Ponzio nella su-

[1] Tra le opere di Flaminio Ponzio ricordiamo anche la porta (fig. 832) d'ingresso al palazzo del Quirinale, cui sovrasta la grande finestra ad arco, costruita dal Bernini, che pose il cartello con la data del 1615 sotto il frontone del portale. In questo si riconosce chiaramente il modulo di Flaminio Ponzio; e il suo garbo, la sua grazia festaiola, negli ornati dei capitelli e del timpano.

Fig. 835 — Frascati, Villa Borghese-Mondragone. Flaminio Ponzio: Particolare della facciata. (Fot. Anderson).

perba scenografia del portico (figg. 833-834), a cinque arcate divise da pilastri bugnati, e anche nel grande portale d'ingresso con sovrapposto balcone e finestra a cimiero (fig. 835).

L'effetto di colore è raggiunto, con maggior libertà barocca, nella scenografica esedra (fig. 836), mediante sovrapposte paraste, a cuscini di bugnato ricurvi, che paiono ondeggiare, e arconi in prospettiva che guidan lontano l'occhio, a piedistalli per statue entro nicchie. È un vero palcoscenico costrutto come nella roccia, e il

Fig. 836 — Frascati, Villa Borghese-Mondragone. Flaminio Ponzio(?): Ninfeo. (Fot. Anderson).

bugnato a taglio curvilineo par metterlo all'unisono col tremolio della sottostante fontana e l'ondeggiar delle piante [1].

La slanciata eleganza del palazzetto di Villa Torlonia (fig. 838), con le modeste ali a finestre, e il centro a torre, tutto loggiati, come di canora uccelliera, ci sembra consona all'agile fantasia del Ponzio, richiamato anche dal saettìo di balaustrate che guidan l'occhio lungo la fuga di scale dal piano della villa al sovrastante parco (fig. 839-840). Si riconosce la fantasia dell'architetto che fece della cappella Paolina tutto un baglior di cose e che, nel disegnare il proprio

[1] Allo stile di Flaminio Ponzio corrisponde la grande loggia verso il cortile (fig. 837).

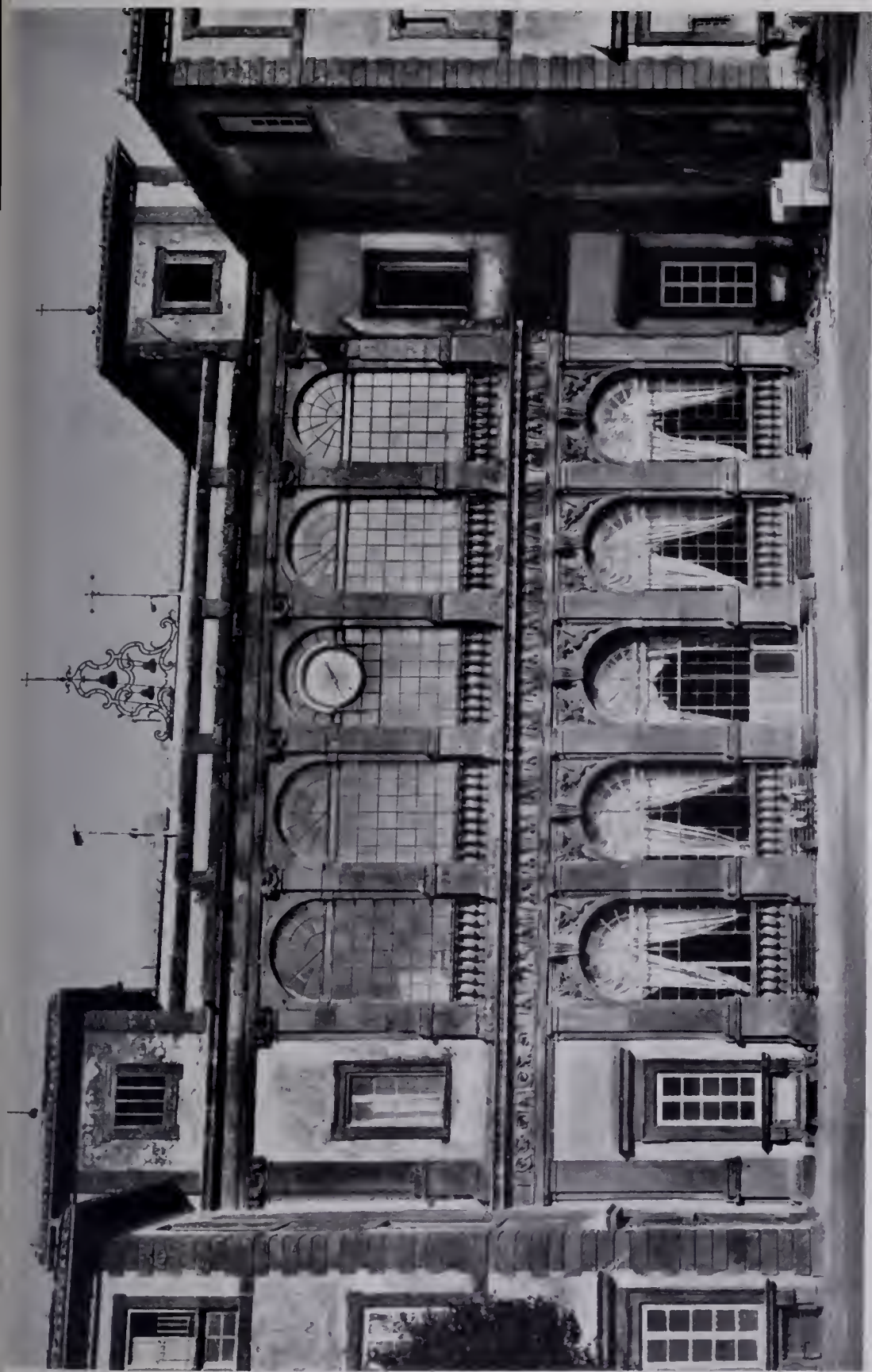



Fig. 837 — Frascati, Villa Mondragone. Flaminio Ponzio: Una facciata sul cortile.
(Fot. Anderson).

Fig. 838 — Frascati, Villa Torlonia. Flaminio Ponzio: Facciata del palazzo.
(Fot. Brogi).

Figg. 839-840 — Frascati, Villa Torlonia. Flaminio Ponzio: Scalinate.
(Fot. Brogi).

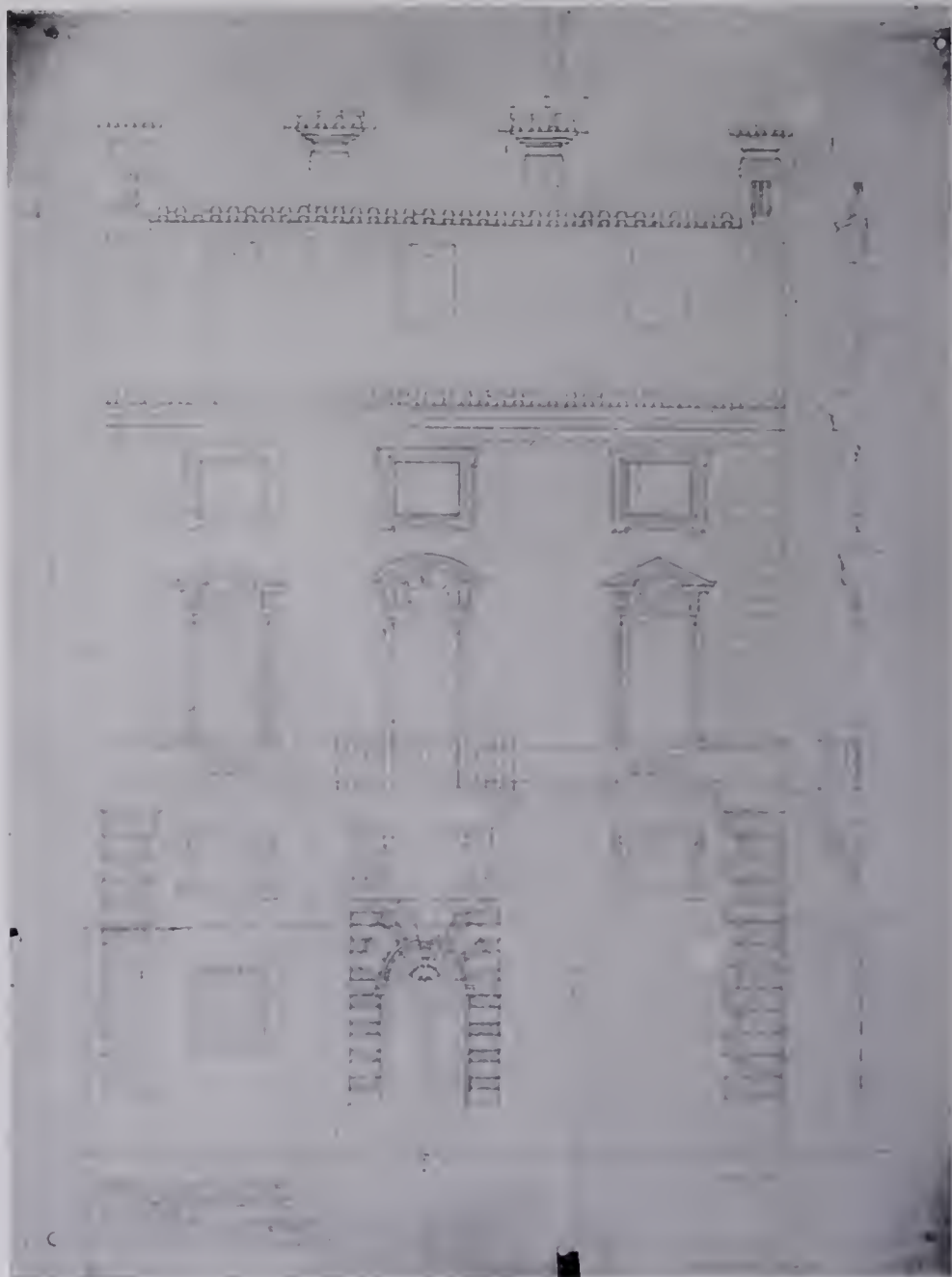



Fig. 841 — Roma, Via Alessandrina. Flaminio Ponzio: La propria casa. (Da disegno dell'architetto Antonelli).

palazzetto, putroppo ora distrutto (figg. 841-842), infuse il suo vivace spirito al movimento lineare, nei portoni, nelle finestre, persino nelle svelte sagome dei comignoli che frastagliano il tetto. Nel gruppo

Fig. 842 — Roma, Casa di Flaminio Ponzio (demolita). Flaminio Ponzio: Particolare. (dal Magni).

d'architetti che dalla tradizione vignolesca muove verso la libera fantasia del barocco romano, Flaminio Ponzio, accanto a Giacomo della Porta, emerge per l'impeto delle sue cromatiche armonie.

V.

DOMENICO FONTANA

NOTIZIE SU DOMENICO FONTANA ARCHITETTO

1543, circa — A Mili, paesetto sul lago di Como, nasce Domenico Fontana (BALDINUCCI).

1563 — A vent'anni Domenico volle andare a Roma, dove già si trovava suo fratello Giovanni, pure architetto, e sopratutto ingegnere idraulico (BALDINUCCI).

Non si ha notizia dei suoi primi lavori; dice il BAGLIONE che quando il Fontana giunse a Roma in età giovanile « esercitossi a lavorare di stucchi, e ne divenne buon maestro ».

1583, 29 dicembre — L'abate del monastero di Sant'Antonio in Roma, volendo fare una cappella nella chiesa di quel Santo, ne dà l'incarico a Domenico Fontana, « architecto experto et magistro fabricae venerandae ecclesiae S. Ludovici nationis gallicae de Urbe ». Pattuisce di dargli 1550 scudi per abbattere la vecchia cappella e costruire la nuova, secondo il disegno (BERTOLOTTI).

Circa quest'epoca, o forse un poco prima, divenne architetto del cardinale Felice Peretti da Montalto e lavorò « negli edifici della sua vigna vicino a S. Maria Maggiore, ed ancora nella cappella in detta Basilica da lui principiata » (BAGLIONE). Aggiunge il BALDINUCCI che per questi lavori Gregorio XIII, credendo che il cardinale fosse ricco, gli tolse il sussidio; di modo che i lavori sarebbero rimasti sospesi, se l'architetto non avesse avuto l'idea di tirarli innanzi a sue spese. Si guadagnò in tal modo la gratitudine del cardinale, e la propria fortuna quando questi divenne papa.

1585, 24 aprile — Viene eletto papa il cardinale Peretti, che assume il nome di Sisto V.

1585, 12 settembre — Subito si manifesta l'attività edilizia del nuovo Pontefice. Incominciano a questa data i conti relativi ai lavori fatti da Domenico Fontana nel palazzo di Montecavallo (ORBAAN).

1585 — Apertura della Via Felice, che congiunge la piazza di Santa Maria Maggiore con la chiesa della Trinità dei Monti (è ora nei suoi vari tratti chiamata via Agostino Depretis, via Quattro Fontane, e via Sistina). La data si ricava da un'iscrizione, ora scomparsa (FORCELLA).

1585, 18 settembre — Sisto V, avendo risolto di far trasportare nel mezzo della piazza di San Pietro l'obelisco ch'era presso il muro della Sagrestia, dopo aver chiamato gran numero d'ingegneri e di matematici a risolvere la difficile impresa, accetta come più sicuro il progetto del Fontana. L'esecuzione fu dapprima affidata all'Ammannati e a Giacomo Della Porta, architetti più vecchi e sperimentati; ma dopo le giuste lagnanze del Fontana, Sisto V incaricò lui stesso di mettere in opera il suo disegno. Un documento in data del 18 settembre ricorda che Domenico Fontana, architetto del papa, si era impegnato di trasportare la guglia, e di erigerla « liberam, salvam et immaculatam » per il prezzo di 16 mila scudi (BERTOLOTTI).

1585, 25 settembre — S'incomincia a scavare il fosso per gettar le fondamenta dell'obelisco (FONTANA).

1585, 29 settembre — Sono pagati all'architetto 3000 scudi da spendersi in legname, canape, ecc., per il trasporto dell'obelisco in piazza San Pietro (BERTOLOTTI).

1586, 13 giugno — L'obelisco vien trasportato in Piazza San Pietro (FONTANA).

1586, 15 marzo — « Mesura et stima delli lavori de muro fatto alla scalanova et curitor de Santo Giovanni Laterano, comenciando alla logia vecchia della Porta Santa, seguitando per la faccia verso il cortile... hordinati da me Domenico Fontana et fatti fare da maestro Giovanni Fontana (ORBAAN).

1586, 16 maggio — Per lasciar libero l'ingresso alla chiesa di Santa Maria degli Angeli, vengono demoliti certi ruderi in piazza delle Terme. Il conto per questi lavori è di scudi 528 e 15 baiocchi (ORBAAN).

1586, 25 giugno — Domenico Fontana riceve 330 scudi e 26 baiocchi per saldo del prezzo di 430 scudi e 26 baiocchi « pro pretio et tuto valore unius capse ferri qua fuerunt reposite dieces centena millia scuta et in Castro S.ti angeli de urbe existen., etc. » (BERTOLOTTI).

1587, 15 gennaio — Cominciano i conti per la scala che conduce dal Vaticano a San Pietro, in fondo alla scala Regia. Ammontano complessivamente a 3670 scudi e 97 baiocchi (ORBAAN).

1587, 16 febbraio — Conti per lavori in Santa Sabina, ordinati e misurati dal Fontana. Sisto V non si curava che nei lavori da lui commessi andassero perdute o distrutte le vestigia dell'arte del passato, non solo quelle di Roma pagana, ma anche quelle della prima Roma cristiana. In Santa Sabina continua la distruzione: viene pagato uno scudo per « ricciatura e spiccionatura... dove sono dipinti l'agnelli et fiume »; e sono notate altre spese « per haver calato le lastre de porfidi et marmi, che facievano la incrostatura della tribuna » e « per haver lavatto la vecchia sedia pontificale » (Orbaan).

1587, 1º luglio — Primo saldo dei lavori all'ospedale dei mendicanti; ammontava a 2433 scudi e 93 baiocchi (Orbaan).

1587, 14 luglio — Continuano i lavori per la villa papale a Santa Maria Maggiore. È di questo giorno una « mesura e stima di tutti li lavori... » (Orbaan).

1587 — È condotta a termine, su disegno dell'architetto lombardo, la fontana detta del Mosè, presso Termini, alimentata dall'acqua Felice.

1587, 26 agosto — Misura e stima dei lavori fatti alla scala della chiesa della Trinità de' Monti, sotto la direzione del Fontana. Vennero a costare 601 scudi e 55 baiocchi (Orbaan).

1587, 3 settembre — Continuano i conti per i lavori nella cappella del Presepe a Santa Maria Maggiore, spinti innanzi con grande fretta da Sisto V (Orbaan).

1587, 27 settembre — Nota della « spesa fatta per cavare le due guglie de sotto terra et sotto l'acqua nelli orti di Cierci di hordine di Nostro Signore Papa Sisto V, cioè una di Augusto, l'altra di Costantio, cavatti fuora et tirati nella strada coi suoij piedestalli et ancho pezzi di marmi bianchi et gialdi, quelli marmi sono statti portati per servitio della cappella a Santa Maria Maggiore... ». I lavori, incominciati il 21 febbraio, erano stati fatti da Marsilio Fontana e da Carlo Maderno, sotto la direzione di Domenico (Orbaan).

1587 — Erezione dell'obelisco di Santa Maria Maggiore.

1588, 4 gennaio — Sisto V dà incarico al Fontana di guastare « l'arco bomico posto presso la fontana di San Giorgio », per farne la base dell'obelisco di San Giovanni in Laterano; e di usare tre colonne di porta santa, e un'altra rotta, che si trovavano dov'era l'antica loggia della benedizione in San Giovanni, per farne il ciborio nella cappella del Presepe in Santa Maria Maggiore (Bertolotti).

1588, 2 agosto — Nuova « mesura et stima delli lavori fatti de tutta robba alla fabricha qual fa fare Nostro Signore Papa Sisto Quinto alla casa et habitatione delli poveri mendicanti a ponte Sisto... » (ORBAAN).

1588, 10 agosto — Erezione dell'obelisco di San Giovanni in Laterano (FONTANA).

1588 — Collocazione della statua di San Pietro sulla colonna Traiana.

1589, 5 febbraio — Continua la distruzione di monumenti antichi: Sisto V dà ordine al Fontana di prendere dove più gli sembri opportuno « colonne; marmi mischi, tivertino et ciascuna altra sorte di pietre che farà bisogno », da adoperarsi poi per l'altare di Santa Susanna a Termini, che fa fare la signora Camilla, sorella del Pontefice; e lo assicura che non gli verrà data perciò nessuna molestia (BERTOLOTTI).

1589, 25 marzo — Innalzamento dell'obelisco di piazza del popolo (FONTANA).

1589, 15 maggio — Ancora distruzioni: a questa data è un elenco delle « spese della disfatta del Settizoni over Schola di Virgilio, con la cavatura delli peperini et travertini de sotto terra... ». La spesa ammonta a 994 scudi e 10 baiocchi (BERTOLOTTI).

1589, 18 maggio — « Mesura et stima; et spese fatte per calare et trasportare li cavalli de Fidie et prasitelli sulla piazza di monte cavallo... » (BERTOLOTTI).

1589, 23 maggio — Sisto V incarica il Fontana di consegnare ai Conservatori, perchè le pongano in Campidoglio, « due colonne di marmo di quelle che si sono levate dalle fabbriche antiche di palazzo vecchio a San Giovanni Laterano », e insieme « la palla di metallo che già era in cima dell'aguglia del Vaticano »; lo incarica anche di consegnare a Muzio Mattei cinque pezzi di peperino », di quelli che ne sono levati dal Settizonio » e che dovevano essere utilizzati per le fontane di via Felice (BERTOLOTTI).

1589 — Restauri alla colonna Antonina, « qual stava per ruinare... » (BERTOLOTTI).

1590, 27 agosto — Muore nel palazzo del Quirinale Sisto V, il mecenate del Fontana. Subito dopo la sua morte, l'architetto che aveva, si può dire, il monopolio delle costruzioni in Roma, viene allontanato dai lavori, fra i quali era anche la costruzione di un ponte a Malborghetto. Non si conosce la causa di questo improvviso sfavore.

1592, 13 maggio — « Si riveggono i conti al cavalier Fontana di fabriche et strutture, che si pretende siano state mal fatte di materia vile et di poco utile, et spesa per avanzare... » (ORBAAN).

1593, 19 agosto — Il vicerè di Napoli, conte di Miranda, nomina il Fontana regio architetto (MIOLA).

1594, 9 giugno — Il Fontana è trovato in debito con l'amministrazione pontificia per il ponte di Borghetto. In questo giorno Marsilio, fratello dell'architetto, paga 1000 scudi « a buon conto delli scudi 7000 che doveva pagare il cavaliere Domenico Fontana per saldo della fabrica del ponte... », e il giorno successivo il Maderno ne paga, per la stessa ragione, altri 1085 (ORBAAN).

1594, fine di gennaio — Il Fontana si trova ancora a Roma, come risulta da un rogito dove è indicato come « olim architector fel. me. Sixto Papa V » (BERTOLOTTI).

1594, 12 marzo — Domenico Fontana con la famiglia era partito per Napoli. Una notizia sotto questa data, in un codice della Vaticana, dice: « Per mare sono state svaligiate molte barche da questi banditi, ma non si conferma che habbiano preso, come si dice, il cavaliero della Guglia con la moglie che andavano a Napoli » (ORBAAN).

1597, 11 aprile — Si scatena una tempesta nel porto di Napoli, in seguito alla quale vengono chiesti al Fontana disegni per un nuovo porto (COLOMBO).

1599, 8 gennaio — Jacomo Aldobrandino, vescovo di Troia, scrive a Pietro Aldobrandino a Napoli, mandandogli un disegno di catafalco fatto dal Fontana per i funerali del re Cattolico (ORBAAN).

1599 — Data delle tombe di Carlo d'Angiò, di Carlo Martello e di Clemenza d'Austria, nel Duomo di Napoli, fatte dal Fontana per incarico del vicerè.

1602 — L'architetto termina il nuovo palazzo reale di Napoli, edificato per incarico del vicerè conte di Lemos.

1603, 21 settembre — Viene consacrata a Napoli la chiesa del Gesù e Maria, edificata dal Fontana. La data è ricordata da una iscrizione nella chiesa stessa (CELANO).

1607 — Muore in Napoli Domenico Fontana, e dal figlio Giulio Cesare, succedutogli nella carica di regio architetto, viene sepolto nella chiesa di Sant'Anna, in una cappella da lui costruita (BALDINUCCI)[1].

---

[1] Bibliografia: FONTANA DOMENICO, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano e delle fabbriche di N. S. Papa Sisto V fatte dal Cav. D. Fontana architetto di S. S.*, libro primo, Roma, 1590, p. 108; libro secondo, Napoli, 1603, p. 30; BAGLIONE, *Vite dei pittori*, etc., ed. 1733; BELLORI, *Vite*, etc., 1728; BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, ed. Ranalli, 1846; SIGISMONDO, *Descrizione di Napoli*, 1788; MILIZIA, *Memorie degli architetti*, 1797; IDEM, *Vita di Domenico Fontana*, in *Operette*, 1826;

Fig. 843 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Domenico Fontana: Facciate del palazzo lateranense.
(Fot. Anderson).

Fig. 844 — Roma, Piazza di San Giovanni in Laterano.
Domenico Fontana: Facciata principale del palazzo.
(Fot. Anderson).

* * *

Domenico Fontana è l'architetto che lavora una facciata di chiesa come il rettilineo d'una strada, e, quando fosse vissuto in tempi moderni, come le rotaie d'una ferrovia. È un tecnico d'alto valore:

Fig. 845 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Domenico Fontana: Cortile del palazzo lateranense.
(Fot. Alinari).

ZOBAGLIA NICOLA, *Castelli e ponti con la descrizione del trasporto dell'Obelisco vaticano e di altri del Cav. D. Fontana*, Roma, 1824; PREDARI FR., *D. F.*, s. d.; MISSIRINI MELCHIORRE, *Di due pitture inedite*, Roma, 1848; VACOLINI D., *D. F. architetto*, in *Album*, XV, 1848; MELANI A., *Della Svizzera italiana*, in *Arte e Storia*, 1888; RICCI, *Storia dell'architettura italiana*, 1859; CELANO, *Notizie della città di Napoli*, 1870; MIOLA ALFONSO, *Cavagni contro Fontana, a proposito della Reggia di Napoli*, in *Napoli nobilissima*, I, 1892; CAMETTI ALBERTO, *Una divisione di beni tra i fratelli Giovanni, Domenico e Marsilio Fontana*, in *Bollettino d'Arte*, 1918; BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, 1881; ORBAAN, *Die Selbstverteidigung des D. F.*, in *Rep. f. Kstw.*, XLVI; GUIDI A., *I Fontana di Melide*, Roma, 1928; CUGNONI G., *L'osteria dell'architetto D. F. sull'Esquilino*, in *Arch. della Società Romana d. St. P.*, IV, 1881; COLOMBO, *I porti e gli arsenali di Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, 1892; MERZARIO, *I maestri comacini*, 1893; FORCELLA, *Iscrizioni nelle chiese di Roma*; GIOVANNONI, in *L'Arte*, 1913; ORBAAN, *Dai conti di D. F.*, in *Bollettino d'arte*, 1913-14; ORBAAN, *Il caso Fontana*, in *Bollettino d'arte*, 1915; SERRA, *Note sullo svolgimento dell'architettura barocca, a Napoli*, in *Napoli Nobilissima*, 1921.

Fig. 846 — Roma, Palazzo di San Giovanni in Laterano. Domenico Fontana: Ala del cortile. (Fot. Alinari).

innalza obelischi sulle piazze di Roma, trasporta la cappella del Presepe sotto il pavimento della cappella Sistina a Santa Maria Maggiore; distrugge, impetuoso vandalo, antichità pagane e cristiane, sempre benedetto da Sisto V pontefice. Nel palazzo lateranense

Fig. 847 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Domenico Fontana: Portico all'entrata laterale della Basilica.
(Fot. Anderson).

(figg. 843-844), da lui costruito, le finestre dell'ultimo piano han la stessa importanza di quelle del primo, tutte a frontispizio triangolare alternate con altre a frontispizio centinato, a distanza uguale piuttosto breve, tra l'una e l'altra, tranne nella facciata a sinistra di quella

regolare, con le due ultime finestre a distanza doppia della consueta. Generalmente formano una rassegna materiale, continua, monotona; e le catene di bugnato agli spigoli, con bugne lunghe, che son larghe il doppio delle bugne corte interposte, non stringono bene le lunghe facciate; restano anzi senza forza per l'interruzione della loro teoria

Fig. 848 — Roma, San Giovanni in Laterano.
Domenico Fontana: Facciata di San Salvatore alla Scala Santa.
(Fot. Alinari).

ad ogni piano. Anche nel cortile del palazzo (figg. 845-846) i pilastri si succedono l'un dopo l'altro, potrebbe dirsi, elefantinamente, e le logge del primo piano, con capitelli ionici, e quelle del pianterreno, con capitelli toscani, sono del tutto simili. In alto, riappaiono le riquadrature alla vignolesca tra le finestre, ma separate mediante pilastrini a scanalature terminati da cariatidi alla lombarda. Si rivedono le stesse logge sovrapposte nel portichetto laterale di San Giovanni Laterano (fig. 847), dove però i pilastri toscani sono sovrac-

Fig. 849 — Roma, San Salvatore alla Scala Santa.
Domenico Fontana: Porta del *Sancta Sanctorum*.
(Fot. Alinari).

caricati da altri compositi, e, invece delle catene agli spigoli, si raddoppiano i pilastri ai lati. Si sente la stampa, la ripetizione, tanto nel cortile del palazzo lateranense quanto nel portichetto e nella facciata di San Salvatore alla Scala Santa (fig. 848), benchè nel portichetto il Fontana abbia ottenuto, quasi per caso, un effetto più

Fig. 850 — Roma, Palazzo del Drago, già Albani.
Domenico Fontana: Facciata.
(Fot. del Gabinetto fotografico nazionale).

leggiero che nel resto, più pittoresco, più arioso[1]. La regolarità materiale, potrebbe dirsi militaresca, dell'architetto, ritorna nel palazzo del Drago, già Albani, alle Quattro Fontane (fig. 850), da lui disegnato, e, più tardi, da Alessandro Specchi ampliato: sembra enorme, nel palazzo, la distanza tra le finestre del primo piano e l'alta trabeazione del secondo. A Napoli, in palazzo reale (figg. 851-852), all'e-

[1] Lo studio dell'ornamentazione, nella porta del *Sancta Sanctorum* è così evidente e faticoso da produrre un'impressione di freddezza (fig. 849).

Fig. 851 — Napoli, Palazzo Reale. Domenico Fontana: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 852 — Napoli, Palazzo Reale. Domenico Fontana: Particolare della facciata.
(Fot. Alinari).

sterno, come nell'interno cortile, rivediamo i capitelli ionici festonati di Giacomo della Porta; ma, del collega romano, è ricordo in un segno, non nella magnificenza decorativa. Rivediamo anche nella facciata gli specchi dei Vignoleschi, ma in tutto sentiamo il dominio del compasso.

Nel portone il Fontana fece un arco abbassato, e così, nel cortile

Fig. 853 — Napoli, Palazzo Reale. Domenico Fontana: Cortile. (Fot. Alinari).

(fig. 853), ricorse ad archi pieni e non pieni, a seconda dello spazio più o meno grande tra i pilastri, non ottenendo veramente giustezza e fermezza d'effetto, nonostante la sua rigida e fredda regolarità.

Eresse il fontanone dell'acqua Felice (fig. 854), la cui parte superiore, con la lunga scritta, è di troppo gran peso sui nicchioni sottostanti, così che della «mostra» d'acqua, fatta erigere da Sisto V, a prospetto della strada di porta Pia, per quel gran cassone, non si sente se non l'enormità. Sull'esempio di Domenico, Gio. Fontana, pure da Melide nel Canton Ticino, con l'altro conterraneo Maderno, meglio costruirono il fontanone dell'acqua Paola (fig. 855),

ricordando e ristampando le erme di Domenico Fontana, che si vedono, tra riquadro e riquadro, nell'ultimo piano del cortile del pa-

Fig. 854 — Roma, Fontana dell'Acqua Felice. Domenico Fontana: Prospetto della fonte. (Fot. Anderson).

lazzo lateranense[1] e costruendo due alti contrafforti alla gran massa della « mostra » dell'acqua Traiana e del lago di Bracciano.

Anche nella biblioteca vaticana Domenico fece un interminabile corridoio, con una gran fuga di armadioli o di casse addossati ai

[1] Potrebbe pensarsi che quelle erme fossero eseguite da Giovanni Fontana, collaborando con Domenico.

pilastri dipinti; da quel corridoio si passa alle due sale Sistine (figura 856).

Nella basilica di Santa Maria Maggiore, ornò la cappella Si-

Fig. 855 — Roma, Gianicolo. Gio. Fontana e Carlo Maderno: « Mostra » dell'Acqua Paola. (Fot. Anderson).

stina, a croce greca, con cupola sopra alto tamburo (figg. 857-858). Sulle linee dell'architetto si profonde una gran ricchezza d'ornamenti, d'altorilievi, di statue, e una varietà multicolore di marmi. Si conservano i festoni tante volte ripetuti da Giacomo della Porta, e appaiono le erme a far da cariatidi, come nell'ultimo piano del palazzo lateranense. Il motivo lombardo continua a essere preferito

Fig. 856 — Roma. Palazzo Vaticano, Domenico Fontana: Biblioteca.
(Fot. Alinari).

Fig. 857 — Roma, Santa Maria Maggiore. Domenico Fontana: Cappella Sistina.
(Fot. Alinari).

dall'architetto venuto dal Canton Ticino, o dall'alta Lombardia; e il barocco scoppia, s'arriccia, nelle targhe che ripetono il nome di Sisto V pontefice [1].

---

[1] Elenco delle opere d'architettura attribuite a Domenico Fontana:

Amalfi - « Nell'Arcivescovado d'Amalfi fece l'Altare di Sant'Andrea » (MILIZIA).

Borghetto - Un ponte di travertino sul Tevere.

Napoli - « Fece ancora il Fontana il disegno di un porto chiuso alla Torre di San Vincenzo, con un molo, che doveva tirare 400 canne. Ne furono fatte 30 e non se ne fece altro » (MILIZIA).

— Un disegno di catafalco per le esequie del re di Spagna. Se ne ha notizia dalla lettera di Jacopo Aldobrandino vescovo di Troia, pubblicata dall'ORBAAN.

— I monumenti di Carlo d'Angiò, di Carlo Martello e di Clemenza d'Austria, nel Duomo, edificati nel 1599 per incarico del vicerè.

— Il nuovo palazzo reale, commessogli dal vicerè conte di Lemos; la facciata è su disegno del Fontana, ma nell'interno il suo progetto è stato mutato completamente. Fu terminato nel 1602.

— La chiesa del Gesù e Maria. È attribuzione tradizionale delle guide di Napoli.

— Il palazzo Roccella. Altra attribuzione tradizionale.

Roma - Lavori non precisati nella chiesa di San Luigi dei Francesi. Se ne ha notizia per il documento pubblicato dal BERTOLOTTI.

— Una cappella nella chiesa di Sant'Antonio. Cfr. il documento suddetto.

— La villa Montalto, sull'Esquilino, commessagli da Sisto V quando era ancora il cardinal Peretti. Dovette essere una delle prime grandi opere romane del Fontana, che vi dedicò parecchi anni. Si estendeva dalle Terme di Diocleziano fino a Santa Maria Maggiore e a Porta San Lorenzo. Il cardinal Peretti, che prediligeva quella zona di Roma, aveva comperato nel 1576, da un medico lucchese, una vigna sull'Esquilino, e poi altre due, per costruirvi la villa, dove potè andare ad abitare nel 1581. Dai Peretti la villa passò ai Savelli, e nel 1696 al cardinal Negroni. Nel 1789 fu acquistata dai Massimo, e nel 1870 fu distrutta per costruir la stazione di Termini. Nell'interno della villa il Fontana aveva fabbricato il palazzetto Felice, e più tardi, dopo l'elezione di Sisto V, il palazzo delle Terme, da cui provengono affreschi, ora in un salone dell'istituto Massimo, che rappresentano — come nella biblioteca Vaticana e nel palazzo lateranense — le maggiori opere di edilizia promosse da Sisto V (Cfr. PASTOR, *Sisto V*).

— La continuazione del palazzo del Quirinale, iniziato sotto Gregorio XIII da Ottaviano Mascherino.

— La facciata laterale di San Giovanni in Laterano; nei lavori andarono distrutti l'antica loggia della benedizione ed altri ricordi insigni. Furono terminati nel 1586.

— Il palazzo lateranense.

— La nuova sistemazione della Scala Santa, che venne trasportata presso il Sancta Sanctorum, a cui vennero aggiunte le due scale laterali. Anche la facciata è del Fontana.

— L'ospedale dei Mendicanti a Ponte Sisto, che al tempo del Milizia era divenuto Convitto di Sacerdoti.

— Lavori vari nel palazzo Vaticano, di cui restano i conti; sono cose di scarsa importanza.

— La biblioteca vaticana. Suscitò molte proteste, e soprattutto le critiche acerbe del Milizia, perchè taglia in due il cortile del Belvedere, « la più bell'opera di Bramante da Urbino ». Questa rovina fu voluta da Sisto V al fine d'impedire che in quel cortile si potessero fare più oltre giostre o altre feste, inadatte alla santità del luogo.

— La parte del palazzo vaticano che guarda verso piazza San Pietro.

— La scala della Chiesa della Trinità dei Monti.

— La porta della Cancelleria.

Fig. 858 — Roma, Santa Maria Maggiore. Domenico Fontana: Cappella Sistina.
(Fot. Alinari).

Ebbe ad allievo Bartolommeo Breccioli, che fece la chiesa e il monastero di Santa Teresa, il disegno per la facciata di Santa Maria in Aquiro, la chiesa di San Felice dei Caetani presso Monte Circello, con una torre sulla marina; ma il continuatore di Domenico Fontana s'inoltra sempre più nel barocco, fuor del tempo qui indicato.

Roma - La cappella Sistina in Santa Maria Maggiore. Gli fu commessa da Sisto V quando era ancora cardinale, e fu terminata nel 1590. In essa venne trasportato l'antico oratorio del Presepe.
— L'architettura della fontana del Mosè (1589). Venne alimentata con l'acqua Felice, di cui nell'iscrizione dell'attico è narrato il trasporto a Roma.
— Il palazzo Mattei, quindi Albani, poi Del Drago alle Quattro Fontane. L'attribuzione è del Baldinucci e del Milizia.
— L'esecuzione della cupola di San Pietro, insieme al Della Porta. Venne terminata nel 1588.
— Lavori in Castel Sant'Angelo. (Sono ricordati nella nota delle spese fatte nelle fabbriche inalzate dalla gloriosa memoria di papa Sisto V dall'anno 1585 al 1589 Cfr. BERTOLOTTI).
— Il collegio di San Bonaventura (id. id.).
— Lavatori e casetta di Terme (id. id.).
— Palazzotto, botteghe e granari di Terni (?) (id. id.).
— Purgo di panni alla Fontana di Trevi (id. id.).
Salerno - La cappella sotterranea di San Matteo (MILIZIA).
Lavori di ingegneria:
Napoli - «... allacciò diverse acque sorgive di terra di Lavoro, rinnovando l'antico alveo del Clanio...» (MILIZIA).
— «... dal Sarno condusse l'acqua a Torre della Nunziata per comodità de' molini di Napoli...» (MILIZIA).
— «... incominciò la strada di Chiaia...» (MILIZIA).
— «... drizzò la strada di Santa Lucia a mare...» (MILIZIA).
— «Spianò la piazza di Castelnuovo e vi eresse Fontana Medina, la più ricca fontana che sia in Napoli» (MILIZIA).
Roma - Il trasporto dell'obelisco ch'era presso la sagrestia di San Pietro nel centro della piazza. Quest'impresa colossale, voluta da Sisto V, è fra le più magnificate del Fontana; i lavori, che durarono più di un anno — dal settembre del 1785 al novembre dell'anno successivo — sono rappresentati in varie fasi negli affreschi della biblioteca vaticana.
— L'apertura della grande via di comunicazione fra l'Esquilino e il Pincio (1585). La nuova strada — una delle tante progettate da Sisto V per dare un assetto alla città e per facilitare la visita delle basiliche ai pellegrini, si chiamò in un primo tratto Felice, nell'altro Sistina. Al punto d'incrocio con la via che va al Quirinale, vennero poste nel 1587 le quattro fontane alimentate dall'acqua Felice, prima disegnate dallo stesso Fontana.
— Il trasporto a Roma dell'acqua Felice, per cui furono in parte utilizzati gli avanzi degli acquedotti romani. I lavori durarono dal 1586 al 1589.
— L'erezione nella piazza di Santa Maria Maggiore dell'obelisco proveniente dal mausoleo di Augusto. Per trasportare questo e gli altri obelischi, il Fontana usò dello stesso procedimento adoperato per quello di San Pietro.
— Erezione nella piazza di San Giovanni in Laterano di un altro obelisco, proveniente dal Circo Massimo (1588).
— Collocazione della statua di San Paolo sulla colonna Traiana (1588).
— Innalzamento di un obelisco proveniente dal Circo Massimo nella piazza del Popolo (1589).
— Trasporto delle due colossali statue dei Dioscuri in piazza Monte Cavallo (1589).
— Restauri alla colonna Antonina (1589).

Purtroppo l'attività edilizia di Sisto V andò a scapito di augusti monumenti; e il Fontana ne fu l'esecutore inflessibile. Rovinò i resti delle terme di Diocleziano, che impedivano la costruzione di Santa Maria degli Angeli; restaurò Santa Sabina, rimovendo gli antichi amboni, cancellando primitive pitture, demolendo i rivestimenti marmorei della tribuna; distrusse il Settizonio; e poco mancò che il Colosseo fosse da lui trasformato in lanificio, con logge per i tessitori, botteghe per le vendite. La morte del barbaro Pontefice sospese l'opera iniziata dal barbarico architetto, che già incominciava a spianare il suolo intorno al Colosseo, come racconta il Milizia. Il costruttore, ch'ebbe più grandezza di spazio che grandezza d'arte, che ci dette più quantità che non qualità di lavoro, ci rimane quindi in aspetto di impresario, tenace come il Pontefice che lo protesse, rapido, forte d'intelletto, non d'arte. A Roma s'accordò con le forme architettoniche del Vignola dominanti, ma non ne intese la fine misura, la regolarità classica, orgogliosa.

VI.

GUIDETTO GUIDETTI

Notizie su Guidetto Guidetti architetto

Di Guidetto Guidetti, operante nella seconda metà del '500, non abbiamo che queste scarse notizie, dalle quali sembra però che egli abbia goduto molta fama:

1556, 5 novembre — Pagamento a M. Guidetti architetto a conto sua provisione (da parte della Camera Apostolica, per lavori di fortificazione di Borgo, Trastevere, Castel Sant'Angelo).

1561, 5 ottobre — Giovan Francesco Sonanti, procuratore del comune di Rieti, scrive al suo comune, informandolo che « maestro Guidi architetto principalissimo » deve andare ad Acquasparta a disegnare una fabbrica per il cardinal Cesi, e che approfitterà dell'occasione per passare per Rieti e fermarvisi quanto sarà necessario; aggiunge che « miglior di costui non ha Roma per huomo che sia da andar fuora... ». Non risulta però che il Guidetti abbia lavorato a Rieti, e, con la conoscenza che si ha fin'ora dei suoi caratteri stilistici, non è possibile attribuirgli o togliergli il palazzo di Acquasparta, eretto per il cardinal Cesi (Giovannoni).

1563 — Guidetto Guidetti viene incaricato di porre in atto il progetto di Michelangelo per la costruzione del Campidoglio. Non si può determinare la parte ch'egli vi ebbe, nè sembra che parte vi abbia avuta.

1564, 26 gennaio — Pagamenti a Guglielmo della Porta, a maestro Giovanni Battista Posa e a maestro Guido Guidetti, come stimatori di lavori di pittura e scoltura fatti per ordine del papa.

1564 — Questa data si legge nel fregio della facciata della Chiesa di Santa Caterina dei Funari, edificata per la munificenza del cardinale Federico Cesi: FEDERIC. CAESIVS. EPISC. CARDINALIS. PORTVEN. FECIT. A. D. MDLXIIII. I contemporanei non fanno il nome dell'autore della chiesa, che venne variamente attribuita al Della Porta

e a Martino Longhi; il Giovannoni ha trovato, sotto l'epigrafe della facciata, la firma «GUIDETO. DE GUIDETI. ARCHITECTOR».
Oltre questa, che è l'unica opera certa del Guidetti, il Giovannoni attribuisce, secondo noi non giustamente, al nostro architetto, anche la cappella Cesi, in Santa Maria Maggiore, dedicata pure a Santa Caterina, e contenente le tombe del cardinal Cesi e del fratello, attribuite dal Baglioni a Guglielmo della Porta [1].

* * *

Guidetto Guidetti è stato tratto dall'oblio per la chiesa di Santa Caterina dei Funari (fig. 859), che si mostra una copia di quella di Santo Spirito in Sassia, costruita su disegno o modello di Antonio da Sangallo il Giovane. Tale imitazione ha indotto a supporre che Guidetto sia stato allievo del Sangallo, ma, nell'imitare, egli mostra adesione alle forme decorative di Giacomo della Porta, e non manca di accentuazioni barocche e di barocche arricciature nelle cartelle. Specialmente si nota l'imbarocchimento nell'ordine superiore della facciata, forse più tardi eseguito, e più libero nella imitazione. La libertà ha portato danno alle proporzioni, così studiate nel modello sangallesco, come si può vedere nella facciata della chiesa di Santo Spirito in Sassia, cioè nel restauro e compimento dell'opera di Antonio da Sangallo il Giovane per Ottaviano Mascherino. Questi lavorò come architetto di Santo Spirito dal 1588, e convien credere che la facciata di Antonio da Sangallo il Giovane aspettasse solo le rifiniture, e potesse quindi, prima dell'arrivo del Mascherino a Roma e dell'opera sua, esser studiata e imitata per Guidetto Guidetti. Nel modello le paraste dell'ordine inferiore si ripetono nella superiore, appena valicata la trabeazione, ma, nell'imitazione, la ripresa non è così pronta, perchè sulla trabeazione è uno zoccolo, e le paraste sopr'esso s'accorciano, così che la massa dell'ordine superiore appare pesante e accasciata. Aggiungasi che, nel modello, sopra e sotto le nicchie della parte superiore, son riquadri rettangolari tra loro uguali, mentre a Santa Caterina de' Funari mancano quelli in basso: e la mancanza concorre sempre più all'effetto d'accorciamento. Le cartelle

---

[1] Bibliografia: Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, Milano, 1881, vol. I; Giovannoni, *Chiese della seconda metà del '500 in Roma*, in *L'Arte*, 1912-13; Thieme-Becker, *Künstler-Lexicon*.

Fig. 859 — Roma, Santa Caterina de' Funari. Guidetto Guidetti: Facciata.
(Fot. Alinari).

arricciate, che riempion la zona tra capitello e capitello nell'ordine superiore; la finestra ad oculo, chiusa entro una targa con rosette nelle orecchiature d'ogni angolo; il serpeggiar dei nastri a corridietro di qua e di là dallo stemma, che si protende tutto arricciato e sovraccarico di un cimiero, ci mostrano come Guidetto Guidetti, pur copiando, fosse al seguito della contemporanea arte romana e già inoltrasse nel barocco.

La scoperta felice del nome dell'architetto, nel fregio del primo ordine della facciata di Santa Caterina de' Funari, al disotto della grande epigrafe (GVIDETO . DE . GVIDETI . ARCHITECTOR), ha portato lo scopritore ad attribuirgli la cappella Cesi in Santa Maria Maggiore, da noi assegnata a Giacomo della Porta, e il palazzo Cesi ad Acquasparta, di cui si ha notizia in una lettera di un procuratore del Comune di Roma ai priori di Rieti, datata 1° Ottobre 1561: « opera di grandissimo interesse per la disposizione generale a due avancorpi, che precede le soluzioni seicentesche del movimento delle masse, per molti elementi come il grande cortile e l'alto belvedere e le sale coi ricchi e ben scompartiti soffitti di legno ».

Oltre il palazzo d'Acquasparta, ove dimorò Federico Cesi, fondatore dell'Accademia dei Lincei, a Guidetto Guidetti si assegna l'altro costruito dal cardinale Pier Donato Cesi a Cantalupo in Sabina: « il palazzo è stato in gran parte alterato dal Vaini nel Settecento, ma ne rimane il magnifico atrio a duplice ordine di arcate, in tutto simile, e certo fratello, del cortile di Acquasparta » [1].

---

[1] G. Giovannoni, cit., in *Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma*, p. 179 e segg.

VII.

CARLO LAMBARDI DA AREZZO, detto CARLO LOMBARDO

Carlo Lambardi eresse per i monaci olivetani la facciata di travertino di Santa Maria Nova o Santa Francesca Romana (figg. 860-861) a unico ordine con pilastri corinzi su basamenti altissimi, « arrampicati », come disse il Milizia. Sembra con quei pilastri binati che la facciata voglia superare le rovine attornianti; tra essi, sul cavo della porta, sulla targa inghirlandata, s'inalbera una finestra grandiosa, come loggia di benedizione. Le tre arcate scure dell'atrio, la più alta nel mezzo, le minori ai lati, spingono, con quel crescendo d'ombra al centro, la facciata in alto, e segnano un raccordo col timpano triangolare accentuato dalle grandi statue. La personalità dell'architetto si rivela nello studio d'effetti pittorici ottenuti con la scala a due rampe, gli scuri delle arcate, il finestrone monumentale, l'ampia corona del timpano, le statue, che, dagli estremi dell'attico, salgono sino al vertice della facciata.

All'interno, è il portico di ordine composito, diviso in cinque campi da paraste binate: nel mediano, s'innalza un portale altissimo con cimasa a specchi ripiegata a greca, coronata da forti cornici; sulla cimasa è uno scudo; nel fregio, un festone di drappi. Nei due campi ai lati della porta s'aprono nicchie a profondo sguscio, a cornici in basso ripiegate, con un fiocco pendulo tra volute; sopra le nicchie è una tabella con volutine e triglifi; in alto, tra i capitelli, una targhetta con cherubo. Nei due campi estremi del portico, sono nicchie movimentate, imponenti, a foggia di finestra, con un capriccioso scudo sotto il timpano massiccio. Nel prospetto interno della facciata, fra le tre arcate, appaion nicchie a profondo sguscio, che riflettono la decorazione di quelle dirimpetto.

All'interno, largamente restaurato da Carlo Lambardi, restauro

Fig. 860 — Roma, Santa Francesca Romana. Carlo Lambardi: Facciata. (Dal Magni).

compiuto nel 1615 (fig. 862), la fantasia dell'architetto si prodiga nella decorativa ricchezza, nella novità di effetti barocchi entro le cappelle, nell'affascinante accordo cromatico ottenuto coi marmi, le

Fig. 861 — Roma, Santa Francesca Romana. Carlo Lambardi: Facciata.
(Fot. Alinari).

pitture e l'oro. L'interno è a navata, divisa, mediante coppie di lesene ioniche inghirlandate, in cinque arcate per lato, una, verso l'altar maggiore, cieca, le altre quattro d'accesso a cappelle di pianta quadrangolare. Una ricca trabeazione, tangente agli archi delle cappelle,

sostiene le doppie lesene che dividono l'ordine superiore in cinque grandi specchi con finestre quadre ad angoli ripiegati. Un ricco soffitto copre il salone superbo di marmi, e due scalette s'insinuano con libero movimento barocco lungo i lati della Confessione, conducendo alla tribuna con l'altare cinquecentesco e gli antichi mosaici. In questo restauro dell'antico tempio Carlo Lambardi mostra il suo

Fig. 862 — Roma, Santa Francesca Romana. Carlo Lambardi: Rifacimento all'interno. (Fot. Alinari).

spirito educato alle sinfonie del colore e la libertà della sua visione decorativa.

Allo stesso architetto si potrebbe attribuire la chiesa di San Marcellino in Roma (fig. 863), con l'ordine unico della facciata racchiusa tra paraste binate a destra e a sinistra, soprelevata dal piano delle ali, strette anch'esse tra coppie di lesene. L'architettura è ascritta al Sansovino, forse per il movimento dei piani, ma vi si vede, come nella chiesa di Santa Francesca, un punto di partenza da forme romane, che si presentano come trasfigurate dalla vivida fantasia di Carlo Lambardi. L'ordine ionico sostituisce il corinzio, ma ugual-

mente sentito è il rapporto tra la parte mediana, con lesene binate di qua e di là dalla porta e dalla finestra, e le brevi ali rientranti. Uguale è il robusto aggetto del timpano e l'altezza del fregio, con la scritta per solo ornamento. In tutto il resto l'architetto, non più vincolato a forme preesistenti, rivela chiara la sua personalità nella struttura organicamente mossa dell'edificio, con la porta toscanamente semplice e il singolare motivo della lunga finestra arrampicata sulla cornice inferiore della trabeazione, della quale il suo ripiegato cappello forma la sporgenza mediana. Al vertice di quest'asse del prospetto, così slanciata da guidar l'occhio verso il culmine ardito della cupola col suo lanternino, uno scudo s'aggrappa alla cornice inferiore del timpano, scattando verso l'apice di esso. L'edificio a pianta centrale trova coronamento pittoresco in una cupola a cerchi concentrici segnati da cornici come costole di conchiglia; e faci, e faci s'innalzano da ogni ripiegamento dell'attico, roteando intorno alla roteante cupola. L'avvento del barocco si sente in questa personalissima concezione. Che l'architetto venga di Toscana è provato, non solo dalla porta e dalla finestra maggiore, con richiami a forme della scuola del Buontalenti, ma anche dalla piccola canonica accanto, che da quella scuola sembra proprio uscire per la semplice eleganza delle sue oblunghe finestre e l'ovale in bilico sopra la porta.

A questo gruppetto di opere si avvicina la facciata della cattedrale di Alatri (fig. 864), costruita sull'Areopago, con pittoresca originalità. Qui il prospetto s'innalza sopra una lenta gradinata; lunghe lesene lo dividono in tre campi, fasciandolo in tutta la sua altezza; le paraste al centro sono binate, e racchiudono tra loro specchi leggermente incassati; le ali appena rientrano, e la rientranza è indicata dal raddoppiarsi delle paraste a formar grado. Un'arcata s'apre nel basso, alta tra due porticine tagliate nel vivo della pietra; e il crescendo d'altezza al centro, che ci ricorda effetti di Santa Francesca Romana, si ripete nelle sovrastanti finestre, la mediana più vasta e più alta, con gli angoli superiori smussati da curve, le laterali più ristrette; e il rapporto di scuri così ottenuto trova eco più tenue negli specchi incassati dell'attico. Il temperamento musicale, che si rivela nelle armonie cromatiche dell'interno di Santa Francesca Romana, ha lasciato un'impronta anche maggiore nella sinfonia d'ombre di questa facciata. Tutto è studiato per ottenere un effetto armonico,

Fig. 863 — Roma, San Marcellino. Carlo Lambardi: Facciata e fianco. (Fot. Alinari).

persino il traforo dei balconcini nelle finestre superiori, di cui il mediano sporge sopra l'arco della porta maggiore. Un ricordo dei campanili di Giacomo della Porta è nella torre campanaria quadrata, con

Fig. 864 — Alatri, Cattedrale. Carlo Lambardi: Facciata.
(Fot. Alinari).

lunghe finestre nei piani inferiori e quadruplice arcata in alto, sotto il pittoresco coronamento [1].

Forse tra le prime opere in Roma di questo singolare architetto si potrebbe includere la chiesetta di Santa Prisca (fig. 865), dove gli

[1] È attribuito a Francesco Lambardi il palazzo Costaguti in piazza Mattei, caratterizzato dalle forti catene d'angolo e dall'erompente cornicione.

Fig. 865 — Roma, Santa Prisca. Carlo Lambardi (?): Facciata. (Fot. Ceccato).

elementi toscani alla Buontalenti e le prime impressioni dell'arte romana postvignolesca si riuniscono a creare il piccolo capolavoro della facciata (anno 1600). Gli altissimi piedistalli delle colonne che racchiudono il portale richiamano le lunghe dimensioni di quelli in

Santa Francesca Romana, e le doppie paraste ioniche, che s'innalzano dallo zoccolo, traversano, come sempre, l'intera facciata, salendo a reggere la trabeazione con l'alto fregio consueto e la scritta. In tutto è una grande signorilità, una gran cura, nelle volute ioniche appiattite, nelle cornici delle trabeazioni sottilmente delineate, nelle frange di dentelli che ornano il timpano davanti alla porta, nella scaletta a gradi rettangolari, come tagliata in avorio, per condurre al piano dell'altare. Il senso musicale dell'architetto è d'una finezza estrema nel metro sottilmente graduato della scala e nel riecheggiar del frontone in altro più addentrato, più alto, con la croce al suo vertice. Lo slancio ascensionale, proprio di tutte le opere di Carlo Lambardi, fa pensare a lui davanti a questa facciata alabastrina che, nella targa con oculo sottilmente adorno, richiama ad un tempo il gusto decorativo del Buontalenti e di Giacomo della Porta [1].

[1] Un altro oratorio che ha la facciata a un solo ordine unitario di paraste doriche, reggenti il frontispizio triangolare molto incassato e profondo, è quella di San Giovanni Decollato, con l'interno a una sola navata, e a un solo ordine di paraste, in corrispondenza con quelle della facciata. (Vedi Moschini Vittorio, *San Giovanni Decollato*, Danesi, editore, Roma). Quest'oratorio potrebbe essere stato costruito da Carlo Lambardi, nel 1850 circa, data degli stucchi sulla parete sinistra dell'interno. Fra il 1580 e il 1590 si riportano anche gli affreschi sulle pareti della navata e le pitture degli altari.

VIII.

FRANCESCO DA VOLTERRA

Di Francesco da Volterra, ch'ebbe nome al suo tempo, considerazione tra gli architetti dell'Accademia di San Luca, ove si trova inscritto nel 1594, sappiamo che costruì Santa Maria di Monserrato e San Giacomo in Augusta. La prima chiesa (figg. 866-868), benchè abbia subìto alterazioni nella facciata, ci mostra l'affinità dell'architetto con Giacomo della Porta, ma ad un tempo una ricerca personale di grandezza di masse, specie nel basamento, ove i pilastri fortemente emergono e la trabeazione pesante è aggettata: da tale pienezza di rilievo, e dalle conseguenti rientranze, deriva alla base della facciata un movimento di masse che annuncia il barocco. Nell'interno, è difficile riconoscere il maestro, tante sovrapposizioni si sono aggiunte a quelle sue sopra tanta opera di grandi precursori; e forse si può vederlo nel particolare dell'abside con la cantoria ove ancora, nelle forme contenute, si riscontra qualche particolare decorativo comune al Cinquecento.

La seconda facciata, quella di San Giacomo in Augusta, ci mostra, nell'ordine inferiore, i caratteri notati nella prima, ove nell'ordine superiore, tutto riquadrature alla vignolesca, venivano meno, mentre qui tornano in alto, vi si trasportano con forza in modo che le superfici continuino a sollevarsi e ad abbassarsi grandiosamente (fig. 869). Secondo alcuni, questa facciata, solo nella zona inferiore, a ordine dorico, è opera di Francesco da Volterra, « mentre nella zona superiore è facile riconoscere, dalla finestra e dalle volute uguali a quelle di Santa Susanna, la mano di Carlo Maderno; ed è una facciata del solito schema della Madonna dei Monti, ma « iniziata con tale solida inquadratura e con tale euritmia di proporzioni che mag-

Fig. 866 — Roma, Santa Maria di Monserrato.
Francesco da Volterra: Facciata.
(Fot. L. U. C. E.).

giormente risalta per la sobrietà dell'ornato, quale forse non si riscontra in niuna chiesa di tal tipo in Roma »[1]. Tale grandezza notata

[1] Questi passi son ricavati dal GIOVANNONI, op. cit.

nella parte superiore non ci lascia riconoscere, tuttavia, se non il naturale collegamento dei due ordini per l'unità che corre tra essi. Si è notato che i dati epigrafici nella costruzione verso il Corso si riferiscono al 1595, periodo della ripresa dei lavori, mentre l'iscrizione nel fregio della piccola facciata su via di Ripetta riguarda la fase di cui fu architetto Francesco da Volterra: ANT. MARIA SAL-

Fig. 867 — Roma, Santa Maria di Monserrato.
Francesco da Volterra: Particolare della facciata.
(Fot. Alinari).

VIATVS / EP. INCHOAVIT. IDEMQ. / CARD. PERFECIT / A. D. MDLXXXIV. Si suppone quindi che l'opera costruttiva di San Giacomo in Augusta, promossa dal Cardinale Antonio Maria Salviati, abbia avuto due fasi: la prima, in cui svolse la sua attività Francesco da Volterra, nell'anno 1584; la seconda quando s'innalzò la facciata verso il Corso, nel 1595. Ma Francesco da Volterra costruì in quell'anno la facciata stessa, e la seconda fase gli appartiene come la prima. Era sempre vivo in quel tempo, e i documenti ce lo indicano tra i maggiorenti dell'Architettura, accanto a

Fig. 868 — Roma, Santa Maria di Monserrato.
Francesco da Volterra: Particolare dell'abside, con la cantoria.
(Fot. Alinari).

Giacomo della Porta nell'anno 1594. Sono scarse le notizie sopra quest'architetto, « cinquecentista di razza », e non conviene renderle più scarse sottraendo il vero [1].

Fig. 869 — Roma, San Giacomo in Augusta.
Francesco da Volterra: Facciata.
(Fot. Ceccato).

[1] Nel 1581 Francesco da Volterra restaurò la chiesa di S. Tommaso in Parione, come ci dice il Letarouilly; e nel 1592, secondo il Titi, innalzò sino alla cornice, su disegno proprio, la chiesa di Santa Maria della Scala, compita poi con la facciata da Ottaviano Mascherino.

Fig. 870 — Roma, Sant'Andrea della Valle.
Gio. Matteo da Città di Castello: Particolare di cappella.
(Fot. L.U.C.E.).

IX.

GIOVAN MATTEO DI CITTÀ DI CASTELLO

Sappiamo che Giovan Matteo da Castello fece un primo disegno di Santa Maria in Vallicella, ma che poi a Martino Longhi il Vecchio fu dato l'incarico della costruzione interna e della facciata, condotta,

Fig. 871 — Roma, Sant'Andrea della Valle.
Gio. Matteo da Città di Castello: Particolare di cappella.
(Fot. Alinari).

anzichè da lui, da Faustolo Rughesi. Appena si possono ricercare i caratteri proprii dell'artista nelle cappelle Barberini e Rucellai in Sant'Andrea della Valle, ove egli si mostra preso da esaltazione

per l'arte di Giacomo della Porta. La prima, allogata all'artista dal Cardinal Maffeo Barberini (fig. 870), (poi Urbano VIII), agli inizi del '600, è spartita, in ogni parete laterale, da due colonne a trittico: la parte mediana è come porta trionfale fiancheggiata da due colonne a capitelli compositi; sulla porta è l'epigrafe dedicatoria, incisa in oro in una targa di marmo nero, e, sulla trabeazione, lo stemma Barberini tenuto da due putti che seggono sui due tronconi del frontispizio. Ai lati, nei due campi, rivestiti di marmi preziosi, sono le due statue di Cristoforo Stati e di Pietro Bernini, in nicchie rettangolari alla michelangiolesca. Sopra il trittico marmoreo, ove si rivedono i festoni di velo, altro ricordo di Michelangelo, son tele del Creti e affreschi del Passignano. Simili sono le pareti laterali della cappella Rucellai (fig. 871), prossima a quella Barberini, e opera dello stesso maestro che tutto, gli altari incrostati d'ametista e d'alabastro, i pavimenti commessi di marmi preziosi, straricchisce. In quella veste multicolore, sotto quel gran peso di marmi preziosi e di gemme, in quell'afa irrespirabile, par si racchiuda, a Roma, come a Firenze, nella terza cappella di San Lorenzo, l'arte all'inizio del barocco.

X.

OTTAVIANO MASCARINO

Notizie su Ottaviano Mascarino architetto

1536, 3 settembre — Viene battezzato in Bologna Ottaviano Mascarino figlio di Giulio (Ojetti).

Non si ha alcuna notizia dei suoi inizi all'arte, ma sembra, a quanto dice il Baglioni, suo primo e più copioso biografo, che dapprima si esercitasse nella pittura, e che solo più tardi, dopo la sua venuta a Roma, divenisse architetto.

Nei documenti è sempre chiamato Mascarino, e solo il Baglioni lo chiama Mascherino; questo potrebbe essere anche un soprannome, se si deve prestar fede a un autografo di un codice della Vaticana, in cui Aldo Manuzio il Giovane raccolse epigrafi, e si vede scritto, con un carattere simile a quello dei disegni attribuiti al nostro architetto:

De Nonni fui Ottavian mi chiamai
poi mi cognominai il Mascarino
Nacqui in Bologna di famiglia honesta, ecc.

L'autografo è stato pubblicato dal Bertolotti e dall'Ojetti, ed ultimamente dal Golzio.

1572 — Dice il Baglione che Ottaviano venne a Roma « nel tempo di Papa Gregorio XIII Bolognese », quindi non prima del 1572. E l'Ojetti ammette, come probabile, la data del 1572, cioè l'anno stesso della elezione di Gregorio XIII.

1578, 4 maggio — Prima notizia di Ottaviano Mascarino a Roma. Gli vengon dati 150 scudi per pagar l'oro e gli uomini adoperati « nell'ornamento delli camerini della Loggia al piano della Sala di Costantino » (Bertolotti). Il documento conferma le notizie del Baglioni, sugli inizi dell'artista come pittore al servizio di Gregorio XIII. I registri dell'Accademia di San Luca, analizzati anch'essi dall'Ojetti, documentano la presenza di Ottaviano Mascarino a Roma per la prima volta nel 1578.

1580, 5 giugno — L'artista è ammalato: «scudi 25 a Ottaviano Mascarino pittore per souentione della sua infermità (BERTOLOTTI).

1583, giugno — Sono avviati i lavori per il palazzo di Montecavallo, diretti dal Mascarino (GOLZIO).

1584, 20 maggio — Data di un disegno del Mascarino per la chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani, conservato nell'Accademia di San Luca (OJETTI).

1584, autunno — È compiuta la parte nord del palazzo di Montecavallo, con la scala a chiocciola (GOLZIO).

1585 — Data di un disegno del Mascarino, nell'Accademia di San Luca, per il portone del palazzo Ginnasi a Piazza Mattei (OJETTI).

1585, 14 aprile — Ottaviano Mascarino «architecto fabricae conclauis» riceve 20 scudi per stipendi di suoi lavori nella fabbrica del detto conclave (BERTOLOTTI).

1585, 15 aprile — Pagamento di 100 scudi a maestro Ottaviano Mascarino per la fabbrica della Fontana (BERTOLOTTI).

1585, 21 aprile — A Ottaviano Mascarino, «bononiensi architecto», vengono pagati 50 scudi per saldo dell'acquedotto «ex viridario Belvederis nuncupato decreti sacri Collegii facto in Conclaue» (BERTOLOTTI).

1587 — Viene terminato in quest'anno il compimento della facciata della chiesa di Santa Maria in Transpontina, iniziata da Sallustio Peruzzi (TITI).

1588, 19 agosto — È interrogato per il collaudo di un altare da lui costruito nella chiesa di Santo Spirito, il primo a destra. Egli dichiara: «nella cappella si è lavorato da 18 mesi in qua et finita come si vede alli 12 o 13 del presente mese d'agosto».

1588, 4 dicembre — Assume le funzioni di architetto di Santo Spirito.

1591 — Un incendio distrugge la chiesa di San Salvatore in Lauro, la cui ricostruzione viene affidata al Mascarino (GOLZIO).

1592 — Il Cardinale Como fa costruire la chiesa di Santa Maria della Scala; l'interno viene inalzato fino alla cornice da Francesco da Volterra, e compiuto dal Mascarino, ch'è anche l'autore della facciata (TITI).

1593 — Ancora in quest'anno il Mascarino è architetto di Santo Spirito (OJETTI).

1606, 6 agosto — «Ottaviano Mascarino bolognese Architetto: morto

in Borgo Pio, et sp.to nella chiesa di San Luca in Campo Vaccino » (OJETTI).

Questo documento mostra errata la notizia del BAGLIONI, secondo il quale, l'architetto morì di 82 anni[1].

* * *

Ottavio Mascherino, che chiedeva di godere in cielo « un piccol luoco humile », nella gran corte d'onore del palazzo Reale al Quirinale (fig. 872), forse grazie ai consigli e agli aiuti del Maderno, ottenne pittoreschi effetti e buon nome, per la trovata dei due avancorpi laterali, che trovan raccordo nell'abbaino a torre innalzato sul tetto. Scrive il Baglione: « a Monte Cavallo, acciocchè i sommi Pontefici, passando dal Vaticano, vi potessero mutar aria, (*Gregorio XIII*) diede principio alla fabbrica di quella magnifica abitazione con bella loggia, e portico, e rara scala a chiocciola, opera degna di Palazzo Pontificio, ed è disegno di Ottaviano Mascherino, pittore ed architetto Bolognese ». All'Accademia di San Luca si vedono disegni per i loggiati in due ordini sovrapposti in fondo al gran cortile, per l'altana innalzata su quei loggiati, e per la pianta della scala a chiocciola (fig. 873): « pianta della lumaca di Monte Cavallo » d'ordine dorico, a colonne binate, reggenti la trabeazione elissoidale, con tre balaustre che giungono i curvi piedistalli tra loro. Ma la trabeazione a cuna, che sembra trattenuta, compressa, nel suo sviluppo a spira, non produce l'effetto del suo prototipo di Caprarola. E nell'altana, con le riquadrature a gradi, par di vedere che il Mascarino abbia tratto pro' di studî precedenti, di Martino Longhi, che fu, com'è detto nelle « Memorie sulle pitture et fabbriche » pubblicate dal Pastor, architetto provvigionato dalla felice memoria di Gregorio XIII: « prima, Martin Longo architetto; appresso, Ottaviano Mascherino ».

È attribuito al Mascarino il palazzo del Commendatore di Santo Spirito, che ha un cortile in due ordini, dorico l'inferiore, ionico il superiore; il palazzo fu cominciato fin dal 1567, vari anni prima

---

[1] Bibliografia: BAGLIONE, *Le Vite*, Napoli, 1733; TITI, *Descrizione*, ecc., Roma, 1763; MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano, 1785; BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi a Roma*, 1886; GIOVANNONI, *Chiese della seconda metà del '500 in Roma*, in *L'Arte*, 1912; OJETTI R., *Ottaviano Mascarino*, in *Atti e memorie dell'Accademia di S. Luca*, 1912; GOLZIO, *Note su Ottaviano Mascherino architetto in Roma*, in *Dedalo*, 1929-30.

di qualsiasi partecipazione del Mascarino; e Marco Mades, « de Brinzona diocesi Comensis », architetto dell'Ospedale di Santo Spirito, chiamato anche *muratore e capo dei muratori* e, alla fine, *prefetto della fabbrica*, fu l'architetto del palazzo del Commendatore di Santo Spirito e del cortile magnifico. Il Mascarino ne continuò l'opera, ma il maestro, ignorato sino ai nostri giorni, Marco Mades della borgata

Fig. 872 — Roma, Palazzo del Quirinale. Mascherino: Cortile e loggia. (Fot. Bruni).

di Lumino presso Bellinzona nel Canton Ticino, già compreso nella diocesi di Como, finanziatore della fabbrica e infine benefattore dell'Ospedale di Santo Spirito, legò il proprio nome al rinnovamento edilizio di Roma, precorse Carlo Maderno, Martino Longhi, i Fontana, Francesco Borromini, tutti figli dell'alta Lombardia [1].

La facciata della chiesa di Santo Spirito in Sassia (fig. 874), come già dicemmo parlando dell'opera di Guidetto Guidetti, non ebbe probabilmente se non qualche restauro dal Mascarino, che

[1] Cfr. *Gli Arcispedali di Roma nella vita cittadina, nella Storia e nell'arte*, Roma, 1933.

Fig. 873 — Roma, Palazzo del Quirinale. Mascherino: Scala a chiocciola.
(Fot. Bruni).

invece si afferma in Santa Maria in Transpontina (fig. 875), ove appaiono ingrossate le forme della facciata, ch'egli ebbe davanti a sè, di Santo Spirito in Sassia. Ove eran nicchie si fabbricaron fi-

Fig. 874 — Roma, Santo Spirito in Sassia.
Antonio da Sangallo il Giovane e Mascherino: Facciata.
(Fot. Bruni).

Fig. 875 — Roma, Santa Maria in Transpontina. Mascherino: Facciata.
(Fot. Bruni)

nestre con frontispizi triangolari o curvi, ove eran semplici riquadrature, si ebbero incassi con festoni; i piani della facciata, prendendo movimento, s'abbassaron nelle ali; la porta ebbe ai fianchi colonne e, sul frontespizio triangolare tronco, la statua della Vergine entro una nicchia sormontata da un curvo frontispizio.

Fig. 876 — Roma, Santa Maria della Scala. Mascherino: Facciata.
(Fot. Bruni).

Più vicina alle chiare reminiscenze d'Antonio da Sangallo il Giovane, quali si veggono nella chiesa di Santo Spirito in Sassia, è la facciata della chiesa di Santa Maria della Scala (fig. 876), più unita nei suoi elementi, senza riquadrature nelle nicchie a frontispizio, con targhe, o tabelle, sopra e sotto. Non ha la stesura della facciata di Santo Spirito in Sassia, perchè l'architetto, pur guar-

Fig. 877 — Roma, San Salvatore in Lauro. Mascherino: Interno.
(Fot. Bruni).

dando al prototipo di Antonio da Sangallo il Giovane, non poteva dimenticare i rinnovamenti, l'aggrandirsi delle forme, elevate da Michelangelo, e avvicinate, dal Vignola, alla classicità, alla maestà dell'antico.

La chiesa di S. Maria in Transpontina fu eretta dal Mascherino

insieme con altro architetto, il Paparelli; secondo il Titi, la facciata era stata iniziata da Sallustio Peruzzi. Del Mascherino si conservano all'Accademia di San Luca piante e un disegno per una finestra; ma, tanto all'esterno, quanto all'interno, il lavoro fu condiviso con Francesco Paparelli, cui spettano, secondo il Baglione, la tribuna, la cupola e il coro. Serba ancora gran parte delle decorazioni del Mascarino l'interno grandioso di San Salvatore in Lauro (fig. 877), con quattro cappelle a destra e a sinistra dell'unica navata, distinte tra loro dalla guardia solenne di binate colonne corinzie su cui la trabeazione si ripiega e protende a tetto. È una grandiosa decorazione, fortissima, imponente.

Di palazzi, il Mascarino ampliò quello che un tempo appartenne ai Santacroce, costrutto già dal Paparelli; la casa dei Ginnasi a Piazza Mattei, col portale datato 1485 (fig. 878), di cui si ha il disegno di mano dell'architetto all'Accademia di San Luca [1]: portale troppo piatto per sostenere il forte basamento del balcone superiore. Un altro palazzo, dove però il Mascarino ebbe a precursore il domenicano Fra' Domenico Paganelli di Faenza, iniziatore dei lavori, è quello ai Santi Apostoli per il Cardinale Michele Bonelli, detto comunemente il Cardinale Alessandrino. Oltre il Paganelli, disegnò per il palazzo stesso Martino Longhi, e se ne ha una prova in un foglio dell'Accademia di San Luca; del Mascherino è il disegno per la loggia del palazzo, incompiuta, a tre ordini.

Con questo maestro, spesso accompagnato da altri nel lavoro, termina la schiera degli architetti che aderiscono o s'adattano alle forme diffuse dal Vignola. Dopo, arrivano col barocco i riassuntori, Carlo Maderno a Santa Susanna, Giambattista Soria in San Gregorio al Celio, Carlo Rainaldi a Santa Maria in Campitelli. È una magnificenza crescente, una festa sempre più clamorosa nelle chiese, una regalità superba dei palazzi. Le proporzioni delle cose s'amplificano, le pietre riprendono l'altezza delle rocce da cui furon divelte; tutto si innalza con orgoglio, con magnificenza, col fasto smisurato. Affluiscono a Roma da ogni parte maestri a tributarle doni d'arte nuova: da Macerata, Rosato Rosati, che disegna la chiesa di San Carlo Borromeo alli Catinari, e la corona con la bella cupola; da

[1] Ojetti, cit., p. 239 del suo elenco.

Fig. 878 — Roma, Piazza Mattei. Mascherino: Portale della casa dei Ginnasi. (Dal Golzio).

Ancona, Antonio Casone, che fu compagno al Rosati in Bologna negli studî d'architettura, e costruì le chiese di Sant'Isidoro al Pincio, della Concezione, dei Cappuccini ecc. Da quando lavorò il Dosio a Roma, che pareva deserta d'artisti, alla fine del Cinquecento, noi sentiamo un entusiasmo di rinnovamento nella grande attività edilizia, nella grande fiammata del barocco invadente. Le forme tratte-

nute, modeste, si slanciano, e, lasciata ogni timidezza, affrontano i problemi di vita nuova nell'architettura nuova [1].

---

[1] Elenco delle opere:

Civita Castellana - Lavori nella Rocca. Se ne ha notizia da due piante conservate nell'Accademia di San Luca, con appunti di mano del Mascarino (Golzio).

Frascati - Progetti per il Duomo (Golzio).

— Una pianta per la villa della Rufinella, per il cardinal Guastavillani (Golzio).

Roma - Lavori nel palazzo Vaticano: La galleria delle carte geografiche (l'attribuzione è di un anonimo storico dei Buoncompagni, pubblicata dal Pastor nella sua storia di Gregorio XIII).

— La loggia dei Venti (altra attribuzione dell'anonimo del Pastor).

— Una pianta per la sagrestia fatta fare da Gregorio XIII vicino alla cappella Sistina. È fra i disegni conservati nell'Acc. di San Luca (Ojetti).

— La pianta di alcune stanze presso la sala Regia ((Id.).

— La pianta del corridoio « sotto la galleria del Sacro Palazzo » (Id.).

— Due disegni per la facciata del corridoio di Belvedere (Id.).

— Una pianta del cortile grande del Teatro (Id.).

— Una pianta della loggia incominciata da Gregorio XIII (Id.).

— Due piante per la Basilica Vaticana (Id.).

— Progetti per la chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani, in Via Giulia. Ne restano tre piante, nell'Accademia di San Luca, una ovale e due a croce greca. Nessuna delle tre fu eseguita (Id.).

— Lavori nel palazzo del Quirinale. Sembra ch'egli ne fosse il primo architetto. Il Baglioni ricorda che fabbricò « quel leggiadro portico in cima al cortile con la loggia, e con la facciata, e'l nobilissimo appartamento; e vi pose quella bellissima scala a chiocciole; che se altro mai non avesse fatto, questa solo il renderebbe immortale, e glorioso ne' secoli avvenire ». I lavori erano iniziati nel 1584.
Il Mascarino condusse anche l'acquedotto e fece il giardino (Golzio).

— Il portone del palazzo Ginnasi a Piazza Mattei. Ve n'è un disegno nell'Accademia di San Luca, con la data 1585 (Golzio).

— Il compimento della facciata di Santa Maria in Traspontina, iniziata da Sallustio Peruzzi (Baglione). Il Titi ricorda che la chiesa fu terminata nel 1587. Il Mascarino vi ebbe collaboratore il Paparelli.

— La chiesa di San Salvatore in Lauro (Baglione).

— La facciata di Santa Maria della Scala in Trastevere (Baglione). Secondo il Vasi, venne eretta dal cardinal Como circa il 1592.

— La chiesa di Santa Marta dietro San Pietro. L'attribuzione è dell'anonimo del Pastor.

— La cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale. Ne resta un disegno nell'Accademia di San Luca, ma le antiche guide attribuiscono quest'opera a Onorio Longhi (Golzio).

— Il palazzo già Santacroce, poi Monte della Pietà, in piazza S. Martinello (Baglione).

— Due piante per la loggia che Gregorio XIII voleva fare in Banchi per i negozianti (Ojetti).

— Una pianta per il collegio dei Gesuiti « alla guglia di San Mauro ». È nell'Accademia di San Luca (Id.).

— Una Pianta per il palazzo Mignanelli a Capo di Ferro (Id.).

— Una Pianta per il Collegio Romano (Id.).

— Una pianta per « la gionta della cappella maggiore » della chiesa di Santa Maria della Pace (Id.). Corrisponde all'ampliamento fatto nel 1611 da mons. Rinaldi (Golzio).

— Due piante per la chiesa, la casa e l'oratorio della Trinità dei Convalescenti a Ponte Sisto (Id.). La chiesa fu rifatta nel 1614, con disegno di Paolo Maggi (Rossini, *Il Mercurio errante*).

— Due piante per la cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (Id.).

— Un disegno per la loggia del palazzo del card. Alessandrino a Santi Apostoli (Golzio).

— Lavori per il monastero di Santa Caterina da Siena a Magnanapoli (Golzio). Il monastero fu principiato nel 1563 da Porzia Massimi. (Rossini, op. cit.).

— Disegni per la chiesa di Santa Caterina della Ruota a Corte Savella. Sono all'Accademia di San Luca (Ojetti).

5.

DEL FALSO PITTORICO NELL'ARCHITETTURA DEL '500 A ROMA

I.

FEDERICO ZUCCHERI [1]

Il falso pittorico aggiunge il pittorico alla costruzione, e porta a confondere quel che è costruttivo con l'ornamentale, come nel manierismo dei pittori. Federico Zuccheri, in quel poco che dedicò all'architettura, ne diede esempio. Comprò nel 1577 la casa di Andrea del Sarto a Firenze; e ne rinnovò l'esterno (fig. 879) in forma di roccia frammentaria, che tra pietra e pietra informe abbia scalpellato un fondo liscio, tirate alcune cornici, bucata qualche finestra. Tracciate le linee della porta, la trabeazione, i pilastri angolari, le finestrelle, il pittore applicò alla facciata pietre scheggiate, frantumate, irregolari, strappate dalla roccia; e ne tagliò in rettangoli o in quadrati i contorni, per adattarle a linee architettoniche, per distribuirne la veste rusticana a sbrendoli sulla facciata della casa, mostra di pezzi in rovina incastrati in essa a viva forza. Non è il liscio che si spiana nel rustico, ma questo che vi si include e si martella. Così fuor d'ogni ragione, quella mostra di detriti della montagna, quei pezzi di grotta, tolgono all'architettura il suo effetto naturale, lo rompono, lo guastano.

A Roma lo Zuccari fabbricò la casa di via Sistina (fig. 880), per cui

---

[1] Sulle architetture dello Zuccari: VAN MANDER, 1618, p. 111; MANCINI, *Viaggio per Roma*, ed. Schudt in *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, IV, Leipzig, 1910; BAGLIONE, cit., ed. 1733, p. 117; MONTI A., *Si ritorna alle case Zuccari*, in *Arti e Lettere*, II, 1865, p. 134; GASPARONI BENVENUTO, *La casa di Federico Zuccari*, in *Arti e Lettere*, I, 1865, p. 330 e segg.; LIMBURGER W., *Die Gebäude von Florenz*, Leipzig, 1910 (a proposito della casa di Andrea del Sarto, comprata dallo Zuccheri); PERRONI G. M., *Casa degli Zuccheri*, 1915; KÖRTE WERNER, *Der Palazzo Zuccari in Rom, Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, in *Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana*, Band XII, 1935, Leipzig.

Fig. 879 — Firenze, Via Giuseppe Giusti, già del Mandorlo.
Federico Zuccari: Casa già d'Andrea del Sarto, da lui restaurata.
(Fot. Alinari).

Grazioso Graziosi scriveva nel 1593 al duca Francesco Maria II di Urbino: « Federico Zuccaro (come V. A. haverà forse inteso da altri) s'è imbarcato in un suo capriccio poetico, il quale sarà facilmente la rovina de suoi figlioli, essendosi posto a fabbricare un Palazzotto

Fig. 880 — Roma, Piazza della Trinità de' Monti. Federico Zuccheri: Palazzo proprio. (Fot. Anderson).

senza un proposito al mondo, in un sito stravagantissimo che in pittura potrebbe riuscire una bella cosa, et gli assorbisce quanto fin qui ha fatto di capitale, oltre l'haverlo disviato quasi in tutto dalla sua professione ». Il « sito stravagantissimo », in quel punto dominatore di Roma, in quel cuneo delle case di via Sistina sulla piazza della Trinità dei Monti, fu veramente bene scelto dal pittore; e

quando si tolga quel capriccio di padiglione, nel loggiato curvo davanti alla casa sulla piazza della Trinità dei Monti, quell'ombrello cadente a protezione del loggiato, può dirsi che qui l'estro pittorico dello Zuccari non si sbizzarrì molto, che anzi il manierista si propose, per chi guardi le decorazioni interne, di accarezzare la sua dimora, nobilitarla con grottesche, studiandosi di riecheggiare, in minori spazî, l'eleganza della decorazione di villa Giulia a Roma, della Villa farnesiana in Caprarola.

II.

ANNIBALE DE' LIPPI DI BACCIO BIGIO [1]

Nanni di Baccio Bigio, scultore fiorentino, morendo nel 1569, lasciò il suo patrimonio da dividere tra Annibale e Claudio suoi figli. Annibale fu caro a Francesco Salviati, da cui ebbe in eredità « scudi sessanta l'anno in su 'l Monte delle Farine, quattordici quadri e tutti i disegni ed altre cose dell'Arte ». Una sua opera primitiva, condotta con misura di toscano architetto, non senza riflessi dal Vignola, fu la Madonna di Loreto presso Spoleto (figg. 881-884), allogatagli da Fulvio Orsini, vescovo di Spoleto: « ai 12 di Settembre del 1572 », scrive il Portalusi, si cominciarono a cavar le fossa per le fondamenta, e il 4 ottobre dello stesso anno, con grande solennità e concorso di Cardinali, di Vescovi e di popolo, si posero le prime pietre. L'anno seguente il Cardinal Ricci di Montepulciano lo raccomandò al Cardinal Farnese come seguace del Vignola, morto in quell'anno. Trovò invece la protezione del Cardinal de' Medici, che, acquistata la villa del Cardinal Ricci, finita « secundum modellum » da Annibale de' Lippi, pensò di edificarvi un palazzo (fig. 885), degno della porpora e del nome, valendosi dell'opera di Bartolomeo Ammannati. Questi, nel 1576, ritornato da Roma, riferì al Granduca quel che del palazzo aveva fatto e quel che restava a fare. Per quel che mancava fu inviato dallo scultore un modello a Roma, ma l'esecutore, Annibale de' Lippi, alterato nel suo gusto dall'influsso del falso pittorico, non lo seguì, o almeno, lo guastò nell'esecuzione. In generale, nel loggiato

---

[1] Sordini, in *Arch. st. dell'Arte*, 1880, 76-80 (per la Madonna di Loreto presso Spoleto); Boyer Ferdinand, *La Construction de la Villa Medicis*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris, t. 41, Janvier-Mai, 1927; Picavet, *Les origines de la villa Médicis* in *Gazette des Beaux Arts*, 1909; Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma*, 1907, t. III, p. 103-122; Bertolotti, *Nanni di Baccio Bigio architetto fiorentino, e suoi figli in Roma*, in *Arte e Storia*, p. 195-196; Pastor, *Geschichte der Papsten*, t. IX, Friburg, 1923, p. 859; Orbaan, *Documenti del barocco in Roma*, 1920; Idem, *La Roma di Sisto V negli Avvisi*, in *Arch. della Società Romana di Storia Patria*, 1910.

Fig. 881 — Spoleto (dintorni), Santa Maria di Loreto. Annibale de' Lippi: Facciata. (Fot. Ceccato).

Fig. 882 — Spoleto (dintorni), Santa Maria di Loreto. Annibale de' Lippi: Interno della chiesa. (Fot. Ceccato).

Fig. 883 — Spoleto (dintorni): Annibale de' Lippi: Cappella della Madonna di Loreto.
(Fot. Ceccato).

Fig. 884 — Spoleto (dintorni), Madonna di Loreto. Annibale de' Lippi: Particolare dell'interno. (Fot. Ceccato).

a pian terreno della facciata, e nella parte mediana della facciata stessa, si può riconoscere la traccia del magnifico architetto fiorentino, ma Annibale de' Lippi rimpinzò il prospetto di ghirlande e di riquadrature con bassorilievi, gremì di figurette il fregio, fece spor-

Fig. 885 — Roma, Palazzo della Villa Medici. Annibale de' Lippi: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 886 — Roma, Palazzo della Villa Medici. Annibale de' Lippi: Parte mediana del palazzo. (Fot. Alinari).

gere teste di dee, di maschere, di leoni; trasformò la facciata in mostra da museo. Nelle ali, l'esposizione archeologica cessa, ma le nicchie e i tondi cavi rompono la quiete dell'apparato classico al centro; e nicchie, aperture, s'affondano, bucano le torri che s'in-

Fig. 887 — Roma, Villa Medici.
(Dall'incisione di G. Vasi, « Magnificenze di Roma ».

nalzan quadrate dal tetto, e continuano, retrocedendo, nella terrazza che gira tutt'attorno, svuotate da nicchie e grandi archi. Alla compattezza, benchè farraginosa, del centro, invano tentano coordinarsi le ali, con il richiamo di qualche ghirlanda, di qualche rilievo classico, chè gli scuri delle moltiplicate nicchie, delle finestre grandi e piccole, aperte e cieche, tolgono ogni connessione. E in tutto (figura 887), negli edifici dipendenti, si sente quanto, per amor del pittorico, venga disfatto dei rapporti, degli effetti nelle linee e nelle masse.

III.

PIRRO LIGORIO

Notizie su Pirro Ligorio architetto

1510 — A quest'anno circa si può far risalire la nascita di Pirro Ligorio, che nel suo libro « Delle antichità di Roma », pubblicato durante il 1553, dice di avere « consumati molti anni » nello studio di esse, e aggiunge che quando venne presentato ad Alfonso II d'Este (prima del 1568, nel quale anno entrò al servizio di quel duca) aveva circa cinquantacinque anni.

Questa data è però molto discussa, più comunemente accettandosi il 1530 (secondo il Lanciano il 1527) quale anno di nascita del Ligorio, anche perchè l'architetto, stabilitosi a Ferrara nel 1568, vi ebbe due figli, uno dei quali, Cesare Gabriele, venne battezzato nella chiesa di Santa Maria in Vado nel 1579.

Nulla sappiamo dei parenti dell'artista, che nacque a Napoli di famiglia nobilissima; nulla della sua giovinezza e della sua educazione all'arte.

1542, 15 maggio — Prima notizia di Pirro Ligorio a Roma. È un contratto con il quale il maestro, ricordato come « Pirrolus ligorius de neapoli pictor », s'impegna a dipingere grottesche sulla porta del palazzo del vescovo di Benevento in via Lata (Lanciani).

1549 — « Pirrho napolitano pittore » entra a far parte della congregazione dei Virtuosi al Pantheon, dopo esser stato proposto a quella nomina nel dicembre dell'anno precedente (Orbaan).

1549, 23 novembre — Il cardinale camerlengo elegge Pirro Ligorio « Emundatorem et superstantem Fontis Plateae S. Petri », in successione al Melighino, morto da poco (Marini).

1549 — Pirro Ligorio è al servizio del cardinale Ippolito d'Este.

1550, 9 settembre — Il cardinale Ippolito si ritira a Tivoli, dove inizia gli acquisti e gli espropri per la costruzione della sua villa.

1552 — Ferdinando Torres di Granata si fa erigere da Pirro Ligorio un palazzo in Piazza Navona.

1553 — Viene pubblicato da Nicola Tramezzino il «libro di Pyrro Ligorio Napolitano delle Antichità di Roma, nel quale si tratta di Circhi, Teatri e Anfiteatri, ecc.... ».

1555, maggio — Pirro Ligorio, «Architetto fabricae palatinae», riceve una somma per pagamento dal maggio 1555 a tutto il febbraio 1558 (Friedlaender).

1558, maggio — È iniziato il casino di Pio IV nei giardini del Quirinale (Friedlaender).

1561 — Il casino di Pio IV è a buon punto, e s'inizia la decorazione interna (Friedlaender).

1561-65 — Vengon fatti dei lavori nel cortile del Belvedere sotto la direzione di Pirro Ligorio (Frey).

1564, agosto — Pirro Ligorio viene nominato primo architetto della fabbrica di San Pietro, con lo stipendio di venticinque scudi d'oro al mese.

1565, 14 settembre — Scrive al cardinal Alessandro Farnese in Caprarola una lunga lettera ampollosa, ringraziandolo dell'appoggio avuto contro la «iniquità et falsa natura di Frate Guglielmo (della Porta) il quale a uso di nimico degli uomini da bene, mi perseguitava». Sembra che per le calunnie «di quel falsatore del piombo, scultoretto da cocozze», il Ligorio fosse stato in prigione (Ronchini).

1565, 2 novembre — Ultimo pagamento a Pirro Ligorio per i lavori della fabbrica di San Pietro (Frey).

1566, 9 aprile — Tommaso della Porta scultore è incaricato di fare le due statue che vanno in cima al monumento di Paolo IV nella cappella di Santa Maria sopra Minerva; raffigurano la Fede e la Carità, e devono essere scolpite secondo il disegno di messer Pirro (Bertolotti).

1567, 1° marzo — Il Vasari scrive al principe Francesco de' Medici «... io ò avuto comessione o lettere al vedere le cose della fabbrica di San Pietro, ò avuto ventura e gli àno levato Pirro architetto delle fabbriche di S. Pietro...» (Gaye).

1567, 4 luglio — Giovan Battista della Porta scultore si obbliga «di fare dieci statue di peperigno coperte di stucco bianco secondo il disegno di Messer Pyrrho che rappresentano dieci ninfe. Quali vanno nella loggia sotto il monte dell'Ovato» nella Villa d'Este (Seni).

1568, 14 aprile — Alessandro de' Grandi scrive al duca Alfonso d'Este,

che desiderava l'architetto a Ferrara: « Mº Pirro Ligorio la servirà per quanto mi ha detto senza patto alcuno, volendo in tutto rimettersi nel volere et liberalità di V. Ecc.za » (LANCIANI).

1568, 3 maggio — Alessandro de' Grandi scrive ancora al duca: « ... ho concluso con m. Pirro Ligorio, in contentarsi venire a servirla come farà quando haverà espedite alcune sue faccende che ha qui, et inteso il partito che se gli offrirà... » (LANCIANI).

1568, 17 agosto — Pietro della Motta si obbliga di « fare una statua detta la Roma conforme al disegno di messer Pirro Liguri » per la villa d'Este (SENI).

1568, fine del novembre — Pirro Ligorio abbandona Roma con la famiglia, e si stabilisce a Ferrara al servizio del duca Alfonso d'Este.

1577, 11 settembre — Fulvio Orsini scrive al cardinal Farnese, informandolo che il duca di Ferrara, « per disegno di Pirro mette insieme la sua libraria di scritti a mano... et sopra i pilastri che porteno li armari mette teste antiche di philosophi et letterati ». (RONCHINI).

1572 — Dopo la morte del Vignola, Fulvio Orsini scrive al cardinal Farnese per raccomandargli Pirro Ligorio come successore alla direzione dei lavori nel castello di Caprarola e nella Basilica di San Pietro. Ma il tentativo di ritornare a Roma non riesce, perchè il cardinale risponde che i lavori di Caprarola sono già avanzati tanto da non occorrere un altro architetto, e che per San Pietro ha già appoggiata la nomina di un altro (RONCHINI).

1573 — Incaricato da Agostino Mosti, Pirro Ligorio fa il disegno per il sepolcro dell'Ariosto, distrutto al principio del '600 (CITTADELLA).

1575 — È di passaggio per Roma. Troviamo il suo nome in una perizia fatta insieme a Girolamo da Sermoneta e a Giovan Battista Fiorini (LANCIANI).

1580 — Per decreto del duca, è nominato cittadino onorario di Ferrara.

1583, ottobre — Muore in Ferrara; il giorno 30 vien sepolto nella chiesa di Sant'Anna [1].

---

[1] VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi; BAGLIONE, *Le Vite*, Roma, 1642; CERASOLI, *Il monumento a Paolo IV nella chiesa della Minerva*, in *Studi e doc. di Storia e diritto*, XV, 1894; SENI, *La villa d'Este a Tivoli*, Roma, 1902; GIOVANNONI, *Reliquie d'arte disperse dell'antica Roma*, in *Nuova Antologia*, 1908; FRIEDLAENDER, *Das Kasino Pius des Vierten*, Lipsia, 1912; ANGELI, *La casina di Pio IV sulla via Flaminia*, in *Marzocco*, 1917; CIAMPI, *Un voto d'arte esaudito*: « La ricostruzione del palazzotto di Pirro Ligorio », in *Capitolium*, 1937.

* * *

Pirro Ligorio, a piazza Navona, costruendo il palazzo di Ferdinando Torres di Granata, ora Lancellotti, si mostra contenuto nella facciata (fig. 888), che al pianterreno ha il bugnato un po' aggettato, e, nei piani superiori, semplicemente inscritto, ben ripar-

Fig. 888 — Roma, Piazza Navona. Pirro Ligorio: Facciata del palazzo Lancellotti. (Fot. Anderson).

tito, come a quadrelli in pavimento, regolarissimi, tranne verso la catena agli spigoli, ove essi perdono il moto uguale, e par s'allunghino a cercare connessione. Tende a monotonia, anche nel disegnare l'interno (fig. 889), l'architetto composto, ordinato, uguale. Ma il casino di Pio IV (fig. 890) nei Giardini Vaticani fugge da questo silenzio: lavorano i fontanieri a rivestir di musaici all'antica pilastri e basamenti; ritornan gli efebi, le ninfe; escon le driadi dai boschi per vivere tra le ghirlande, i nastri, i festoni. Le grottesche romane antiche, quelle timide di Giovanni da Udine, riprendon corpo, si adden-

Fig. 889 — Roma, Palazzo Lancellotti in piazza Navona. Pirro Ligorio: Cortile. (Fot. Ceccato).

sano sulle pareti, si rilevano dalle riquadrature, tra un brulichio di girali, di campane di frutta, di vasi, di stemmi, di ghirlande. L'antiquario squaderna le sue note, riversa il sacco delle sue ricerche sulle pareti, sui suoi frammenti, veri o falsi, abbiano un nesso o no tra loro; e così figure, rilievi, ornati, fanno insieme una rievocazione

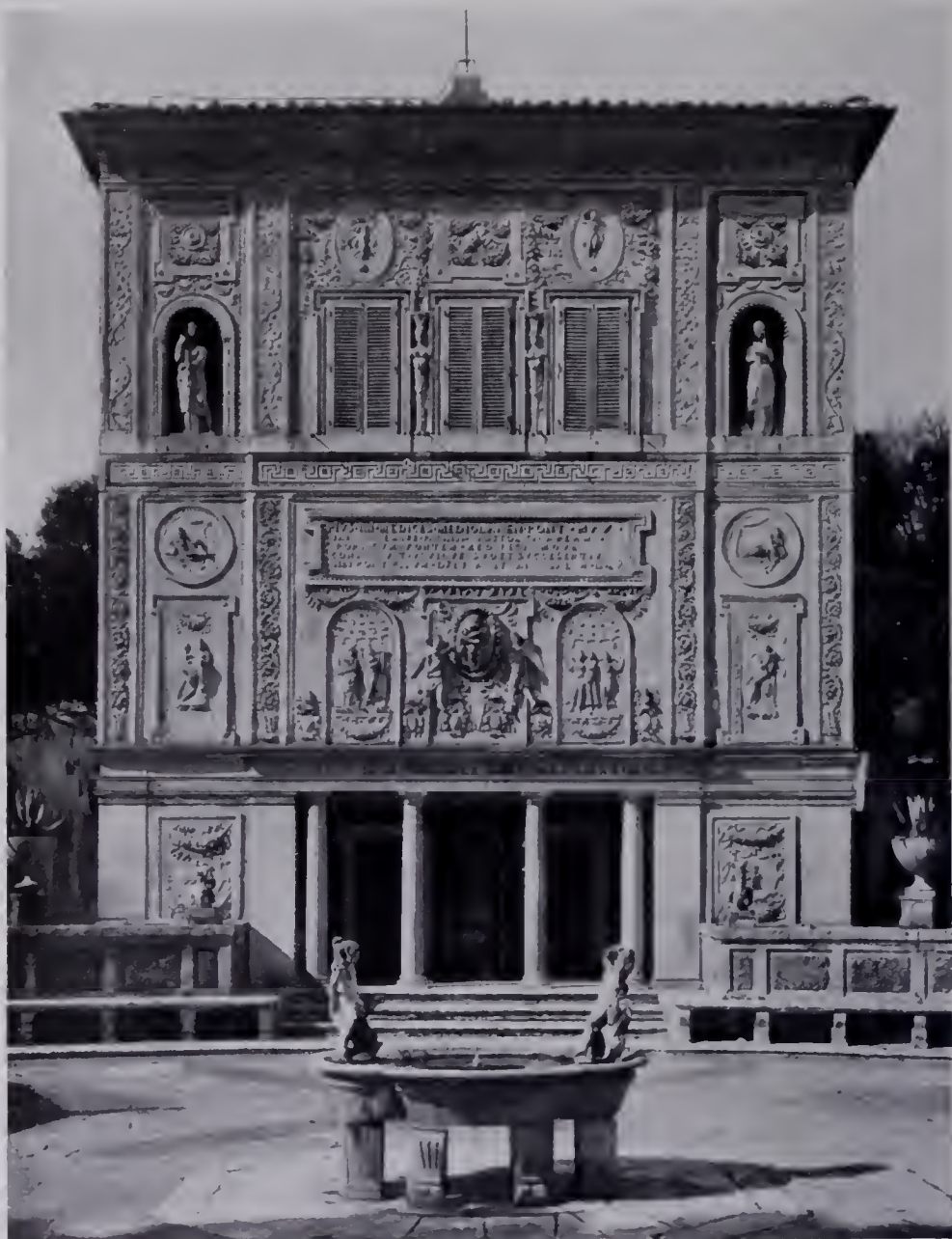



Fig. 890 — Roma, Giardini Vaticani. Pirro Ligorio: Casina di Pio IV. (Fot. Anderson).

dall'antico. Nella Rotonda, a cui si arriva passando dalla porta di Pio IV (fig. 891), coi pilastri rivestiti di musaici, nei quali si disegna una serpeggiante pianta di vite, è una cinta (fig. 892) a specchi di bugnato, che fa da schienale al piano dei sedili in giro retto da mensole.

Fig. 891 — Roma, Giardini Vaticani. Pirro Ligorio: Ingresso alla Casina di Pio IV. (Fot. Anderson).

Fig. 892 — Roma, Giardini Vaticani. Pirro Ligorio: Vestibolo della Casina di Pio IV. (Fot. Anderson).

Fig. 893 — Giardini Vaticani, Casino di Pio IV. Pirro Ligorio: Decorazione del vestibolo. (Fot. Anderson).

La cinta, ad ogni suo quarto, porta tre vasi, come grandi coppe con piante grasse, e congiunge le due porte, la casina di Pio IV e il cosidetto *Coffeehaus* di fronte. Giunti nel vestibolo, con il pavimento stellato, e la vasca nel mezzo guardata da due genî su delfini, si entra nella casina di

Fig. 894 — Roma, Giardini Vaticani. Pirro Ligorio: «Coffeehaus» di fronte alla Casina di Pio IV. (Fot. Alinari).

Fig. 895 — Tivoli, Villa d'Este. Pirro Ligorio· Palazzo. (Fot. Brogi).

Fig. 896 — Tivoli, Villa d'Este. Pirro Ligorio: Fontana dell'Organo.
(Fot. Anderson).

Pio IV, che sembra troppo alta per le quattro colonne doriche messe a reggerne il gran peso, sovraccarico di stemmi, di una gran targa ansata col nome del Pontefice (1561), di folti ornamenti, di cariatidi, di statue, di ghirlande. Non si comprende quasi perchè s'aprano tre finestre, sopra il piano cieco con la dedica, distinto per una greca

Fig. 897 — Tivoli, Villa d'Este. Pirro Ligorio: Palazzo e giardino.
(Da una stampa di G. B. Piranesi).

dal piano superiore. Non deve esser vita in quella casina di Pio IV dedicata alle spoglie del tempo antico. Il vestibolo (fig. 893) col tavolo retto da chimere alate, tutto adorno da una pirotecnica ornamentale, con statue spezzate entro nicchie rivestite di musaico, par ci conduca nel mondo misterioso della classicità. Nel « coffeehaus » (fig. 894) di contro, non s'apron neppure finestre; sono tombe chiuse, e, fuori, Bacco Lieo, che scioglie dalle cure i mortali, dà vita ai sogni, alle feste, alle danze, ai suoni e ai canti.

Più viva, per lo zampillar delle acque correnti, sonanti, per il moto delle fabbriche, sarà la villa di Tivoli, costruita dal cardinale Ippolito II d'Este per cercarvi riposo, dopo le ire destate come cardinale protettore della corona di Francia. Uomo del Rinascimento, chiede alla villa tiburtina la pace, tra le grotte popolate di statue scavate in sua presenza a Villa Adriana. Pirro Ligorio vi profonde la sua vivace, ardente, napoletana fantasia; innalza a corona dei giardini il suo palazzo, cui s'accede come a trono eccelso, per ampie scalinate, da arcata ad arcata (fig. 895). Gli ornamenti che dovevano annidarsi sulla facciata del palazzo restarono nella mente di Pirro Ligorio, ma egli non dimenticò di farli eseguire sui padiglioni, sulle mostre delle fontane (fig. 896). Tutto è condotto rapidamente, come abbozzato, quasi che la finitezza fosse superflua in tutta quella festa della natura, in tutto quel rigoglio di verde, in quella musica delle acque [1], che Annibal Caro ci ricordò nella sua aurea prosa (fig. 897).

---

[1] Catalogo delle opere di Pirro Ligorio:

Ferrara - Il disegno del sepolcro dell'Ariosto, distrutto al principio del '600.

Roma - Il palazzo Lancellotti a piazza Navona, costruito per Ferdinando Torres. Secondo il Ferrario, venne edificato nel 1560, ma in un soffitto a cassettoni è lo stemma dei Torres e la data 1552.

Il casino dei giardini Vaticani, o di Pio IV, iniziato nel 1558 sotto il papato di Paolo IV, e terminato nella muratura durante il 1561, sotto quello di Pio IV.

— Lavori nel cortile di Belvedere: al Ligorio vengono attribuiti il braccio ovest, l'esedra del lato sud, e i restauri al nicchione di Bramante.

— Lavori nella Basilica di San Pietro. Egli ne fu nominato architetto nell'agosto del 1564, ma, essendo durato in carica poco tempo, per non voler conformarsi ai progetti di Michelangelo, la sua opera rimase imprecisata, e certo trascurabile.

— Il monumento di Paolo IV in Santa Maria sopra Minerva.

— Il palazzetto detto di Giulio III sulla via Flaminia, la cui costruzione si deve invece far risalire a Pio IV, come appare dai conti di spesa per i lavori. Varie sono le attribuzioni di questo palazzo.

— Il palazzetto già sulla via Flaminia, distrutto nel secolo scorso per ampliamento della via, e ricostruito ora sul Campidoglio, utilizzando i materiali rimasti.

Tivoli - La villa d'Este, iniziata per il cardinale Ippolito II d'Este, nel 1550, compiuta alla morte del cardinale nel 1572.

IV.

GIULIO MAZZONI[1]

Con Pirro Ligorio s'associa, nel palazzo Spada (fig. 898), il nome di Giulio Mazzoni, che fu nel 1543 scolaro e aiuto di Giorgio Vasari a Firenze, e, nel 1544, in Napoli a San Giovanni in Carbonara. Lavorò

Fig. 898 — Roma, Palazzo Spada. Giulio Mazzoni: Facciata. (Fot. Anderson).

con Daniele da Volterra, come stuccatore, a Roma, forse nella decorazione della Sala Regia in Vaticano, che fu eseguita nel 1563; e, prima,

---

[1] Bibliografia: AMBIVERI, *Artisti piacentini*, 1879, p. 80-85; BERTOLOTTI, *Artisti modenesi*, 1882; BODE, *Die ital. Bildwerke d. Renaiss. u. des Barock*, 2 Bd., Berlin, 1930; PETTORELLI A., *M. G. da Piacenza*, 1921; VOSS H., *Malerei des Spätrenaiss. in Rom und Florenz*, Berlin, 1920.

Fig. 899 — Roma, Palazzo Spada. Giulio Mazzoni: Cortile.
(Fot. Anderson).

Fig. 900 — Roma, Palazzo Spada. Giulio Mazzoni: Particolare del cortile.
(Fot. Anderson).

Fig. 901 — Roma, Via Banchi Vecchi. Giulio Mazzoni: Casa Crivelli. (Fot. Alinari).

nel 1556-60, in quella di palazzo Spada. Sopra l'alto basamento a bugnato, dispose, nella facciata, in nicchie, come baldacchini, inghirlandate, statue classiche, e sopra stese veli e drappi, fra chimere strette a finestrole, fra candelabri innalzati dal mezzo di esse, e fi-

gurine di Vittorie in bilico sopra tondi, che portano nell'incasso una impresa figurata. Tra i candelabri e le ali delle Vittorie corron festoni e festoni in lunga teoria sotto la cornice che distingue il piano nobile dall'ultimo piano ove sono entro specchi lunghe iscrizioni. La decorazione si ripete nel cortile del palazzo Spada (figg. 899-900), chè mentre essa andava assiepandosi la varietà molteplice dei suoi elementi veniva meno. Comincia la stampa materiale, la replica meccanica. Ed ecco, nel cortile, affittirsi le ghirlande, e, nei fregi, affollarsi delfini, tritoni, ippocampi, sirene, tutto il corteo di Anfitrite, di Galatea e di Nettuno, poi Ercoli in lotta, centauri arcieri, atleti, e, sotto il cornicione, Vittorie, uomini, putti terminati in foglie, che dàn moto a girali per riempire gli spazî. Le finestre non son più tali, bensì mostre, targhe, cartelle. L'architettura s'occulta, si perde nell'ornato.

I caratteri della decorazione, non eletta del resto, posson farci riconoscere Giulio Mazzoni nella casa Crivelli in Via Banchi Vecchi (fig. 901), dove stranamente la catena di bugnato allo spigolo si ripete più breve a distaccare, dalle tre finestre della casa nei diversi piani e dalle due porte nel pianterreno, le finestre e la porta della parte ultima a destra, che sembra aggiunta alla prima. Nel basso, il bugnato è d'una strana irregolarità, senza gusto, senza criterio. Non è troppo felice questa costruzione, che aggiungiamo, non certo a credito, al novero delle opere di Giulio Mazzoni

V.

GIOVANNI VASANZIO o VASANTIO detto GIOVANNI FIAMMINGO

Giovanni da Utrecht è ricordato dal Baglione così: « Fu nel Pontificato di Gregorio Decimoquinto Bolognese un Giovanni Fiam-

Fig. 902 — Roma, Villa Borghese. Gio. Vasanzio: Casino Borghese (Museo). (Fot. Brogi).

mingo, Vansantio cognominato, il quale già fece studioli d'ebano, e d'avorio, alcuni di gioie ne commesse, e con grandissima diligenza componevali. Venne poi a costui d'apparar le regole dell'architettura, e d'imprender l'arte, che richiedesi a ben formare gli edificii; e con la pratica di fabricare studiuoli con le sue misure, con le pro-

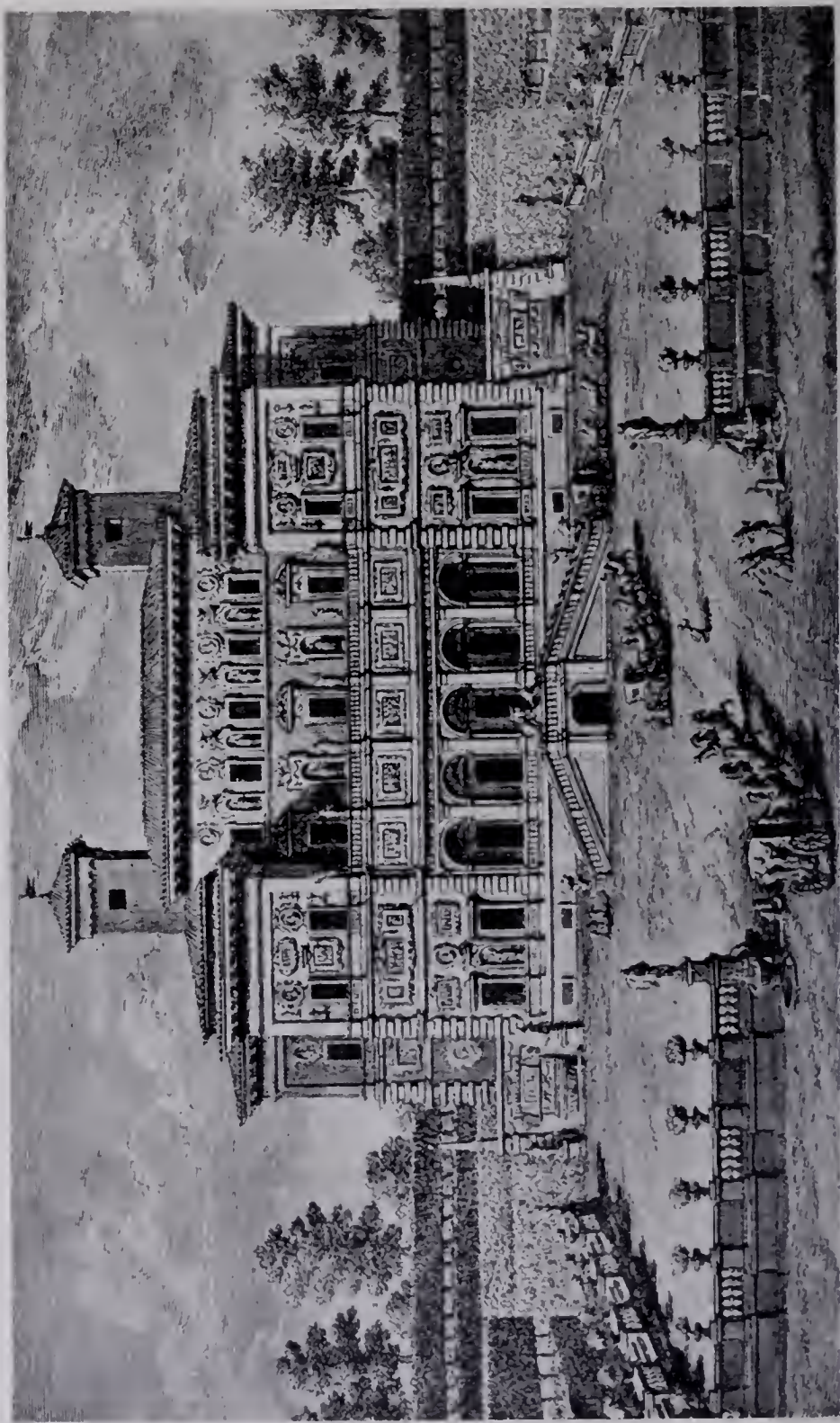



Fig. 903 — Roma, Villa Borghese. Gio. Vasanzio: Casino Borghese.
(Dal Vasi cit.).

portioni così affaticossi, che dalla sua prima professione si avanzò e architettore ne divenne ». E seguita il Baglione a dire che, dopo la morte di Flaminio Pontio, « la carica di Architetto del Papa fu data a Giovanni Fiammingo degli studioli, e quindi a ricordare che « finì la fabrica della Basilica di San Sebastiano fuor della porta Capena nella via Appia... già stata dal Pontio incominciata ». Sem-

Fig. 904 — Frascati, Villa Falconieri. Gio. Vasanzio: Palazzo. (Fot. Anderson).

bra che Giovanni Fiammingo aiutasse nell'opera Flaminio Ponzio, chè nella villa Mondragone a Frascati egli si trova a seguito di lui; nel Quirinale, s'incontra suo continuatore; nel Casino Borghese stesso, fuor di Porta Pinciana, Giovanni Vasanzio compie l'opera dal Ponzio iniziata.

Giovanni Vansantio « degli studioli » compì il palazzo, ora museo, Borghese (fig. 902), e nel fondo, come già nei due avancorpi, poi rinnovati (fig. 903), fece uno dei suoi studioli, aprendo nicchie con statue tra le finestre, e nicchie ovoidali con busti al disopra di esse, mentre tra gli spezzati frontispizi collocava altri busti. Tale

faccia di studiolo aggrandita, sul fondo del Casino, nella parte mediana della sua fronte, ci lascia riconoscere l'architetto nel palazzo della villa Falconieri (fig. 904). Anche in esso, la parte mediana della facciata s'addentra, lasciando spazio a una terrazza, che ha per limite una balaustrata simile a quella borghesiana. Si rivedono su porte e finestre le mensolette affrontate, ridotte però a semplici molli terminate a spira, reggenti nel Casino Borghese le tradizionali conchiglie, qui palmette o specchi ovali. E quantunque il Vasanzio si sia ingegnato col nicchione mediano a dar più movimento al suo « studiolo », l'elevazione di esso è contrastata dalla ringhiera a balaustra, che prende in mezzo lo stemma inghirlandato, cimiero del nicchione. Abituato a comporre studioli d'ebano e d'avorio e ad ingemmarli, non sentì le grandi linee concordi e il ritmico moto delle masse architettoniche.